ব্রেশ্‌ট ও তাঁর থিয়েটার

সত্য বন্দ্যোপাধ্যায়


আশা প্রকাশনী

প্রথম প্রকাশ
২৫শে বৈশাখ ১৩৬৪

প্রকাশক
শীলা ভট্টাচার্য
আশা প্রকাশনী
৭৪, মহাত্মা গান্ধী রোড
কলকাতা ৭০০ ০০৯

মুদ্রাকর
রণেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়
নিউ টাইমস্ প্রিণ্টার্স
২০৬, বিধান সরণী
কলকাতা ৭০০ ০০৮

প্রচ্ছদ
অজয় গুপ্ত

উৎসর্গ

নাট্য আন্দোলনের সেই সব কর্মীদের হাতে
যাঁদের ফুসফুস জখম হয়ে গেছে
কিন্তু হৃদয় এখনো সতেজ।

সূচীপত্র

ভূমিকা

বের্টল্ট ব্রেশ্‌ট্ বিশ্বের নাট্যজগতে কিংবদন্তী, কিন্তু কলকাতায় এক কুসংস্কার। তাঁকে নিয়ে যে টানা-হ্যাঁচড়া চলছে সে আর কহতব্য নয়। বিষ্যুৎবারের বারবেলার মতন তাঁকে টেনে আনা হয় যে কোনো নাট্যব্যর্থতার কৈফিয়ৎ হিসেবে। ধান ভানতে শিবের গীত এ-শহরে আছেন হতভাগ্য বে-বে (ব্রেশ্‌ট্ নিজেকে "ডের আর্মে বে-বে" নাম দিয়েছিলেন বোধহয় কলকাতার কথা ভেবেই)।

কলকাতার বিখ্যাত দৈনিক ও সাপ্তাহিকগুলিতে একদল লোক নিজেদের "নাট্যসমালোচক" আখ্যা দিয়ে চলতি নাটকের সমালোচনা লেখেন। এঁদের অধিকাংশের মূর্খতা এবে সর্বজনবিদিত প্রবাদবাক্য। সেই মূর্খতার একটি উৎকট প্রকাশ ব্রেশ্‌ট্-এর নামকে আশ্রয় করে। প্রযোজনায় সামান্য কিছু নূতনের আঁচ পেলেই তাঁরা "ব্রেশ্‌টীয় রীতি" আবিষ্কার করেন। অভিনেতারা যদি প্রেক্ষাগৃহ থেকে মঞ্চে ওঠেন, তবে অনিবার্যভাবে ঐ সদ্যসাক্ষর ক্রিটিকরা লিখবেন, "নাটকে কিছু ব্রেশ্‌টীয় পদ্ধতি লক্ষ্য করা গেল।" কস্মিনকালে ব্রেশ্‌ট্ মঞ্চ ছেড়ে প্রেক্ষাগৃহে যাননি। সেটা এডমণ্ড জোন্‌স্ করতেন তিরিশের দশকে আর মস্কোয় অখ্‌লপ্‌কভ যাটের দশকে। এমন কি অভিনেতারা যদি নিজেরাই আসবাব মঞ্চে বয়ে আনেন (যেমন কোনো নাটকে ঘটেছিল) শুক্রবারের এক সাপ্তাহিক অবলীলাক্রমে লিখতে পারেন "ব্রেশ্‌টীয় রীতিতে অভিনেতারা নিজেরাই মঞ্চ সাজাচ্ছিলেন।" এই সকল গণ্ডমূর্খরা ছাপাখানা হাতে পেয়ে যা খুশি ছাই-ভস্ম লিখে ব্যাপারটা গুলিয়ে দিচ্ছে। কোনটা যে ব্রেশ্‌টীয় আর কোনটা নয়, ব্রেশ্‌টীয় রীতিটা আদতে কী—এইসব বিষয় ক্রমশঃ এক গ্রাম্য ধাঁধার আকার নিয়েছে।

নাট্যদলগুলির মধ্যে স্বভাবতই ব্রেশ্‌ট্-সম্পর্কে কৌতূহল ও আগ্রহ দেখা দিল। কিন্তু ঐ রীতিরহস্যের ধোঁয়াশায় পথ হারিয়ে প্রায় সবাই ঘুরপাক খেয়েছেন। জর্মন ভাষা না জানায় দ্বারস্থ হয়েছেন উইলেট নামক ধূর্ত কমিউনিস্ট-বিদ্বেষীর কাছে, বা উল্টেছেন মার্টিন এসলিনের স্বৈরাচারী রায়-সম্বলিত গ্রন্থখানার পাতা। ঐসব বই-এ ব্রেশ্‌টীয় রীতির সহজিয়া ভাবকে কুক্ষি

করে দুর্বোধ্য করে তোলা হয়েছে। ফলে কিছুই বুঝতে না পেরে মনগড়া সব প্যাঁচকে ব্রেখ্‌টীয় বলে চালিয়েছেন কিছু দল। একজন তথাকথিত পরিচালক ব্রেখ্‌ট-সম্পর্কে জ্ঞান দেয়ার লোভ কোনো দিনই সংবরণ করতে পারলেন না, এবং সে-জ্ঞান কোনো দিনই একটি বিচিত্র বাক্যের বেশী কিছু হোলো না: শিশির ভাদুড়ি মহাশয় নাকি ব্রেখ্‌ট্‌ পড়ে ঐ জ্ঞানবান পরিচালককে বলেছিলেন, 'দেখিস তো আমাদের যাত্রার সঙ্গে এর মিল আছে কিনা।' এতে আমাদের জ্ঞান কতটা বৃদ্ধি পেল জানি না, তবে ভাদুড়ি মহাশয় একথা বলতে পারেন বলে প্রত্যয় হয় না, কারণ যাত্রাপালার অতি-নাটকীয় ঘাতপ্রতিঘাতের সঙ্গে ব্রেখ্‌ট্‌-এর কোনো মিল নেই, থাকতে পারে না।

উইলেটের বই পড়েই ব্রেখ্‌ট্‌কে বুঝে ফেলেছি ভাবলে এই বিশ্বাস করতে হয় যে প্রথম মহাযুদ্ধের পরে বার্লিনের ক্রুদ্ধ, বিয়ার-ভক্ত, বক্‌সিং-অনুরক্ত একদল বুদ্ধিজীবীর পানশালায় আড্ডা থেকে ব্রেখ্‌ট্‌-এর উদ্ভব, আর কোনো পরিবেশ বা উপাদান অন্বেষণের প্রয়োজন নেই। ব্রেখ্‌ট্‌ যে বন্দুক হাতে বাভারিয়ান বিদ্রোহে অংশ গ্রহণ করেছিলেন বা সমান্তরাল বাভারিয়া সোভিয়েট সরকারের সদস্য ছিলেন, এসব বিচার করারও দরকার নেই। উইলেটের শোচনীয় প্রভাবের একটি বিশ্রী নিদর্শন দেখেছি দিল্লীতে জাতীয় নাট্যবিদ্যালয়ে; ইব্রাহিম আলকাজি একটি স্লাইড-সহ বক্তৃতায় ছাত্রদের ঠিক উইলেটের কথা কটিই উপহার দিলেন—ব্রেখ্‌ট্‌কে বুঝতে হলে যেতে হবে সিগারেটের ধোঁয়ায় আচ্ছন্ন বিয়ার-হলে।

নান্দীকার দলের ব্রেখ্‌ট্‌ প্রযোজনায় আন্তরিকতা যতটা ছিল, রীতিতত্ত্বের অজ্ঞতাও ততোধিক। নইলে তিন পয়সার পালায় অত শস্তা খ্যামটা ঢোকাতে তাঁরা ইতস্তত করতেন। আর সবাইকে স্তম্ভিত ক'রে অকস্মাৎ ১৮৭৬-এর কলকাতায় ইতস্ততঃ "বুর্জোয়া" শব্দের ব্যবহার তাঁরা করতে পারতেন না। রুদ্রপ্রসাদবাবু এতদূর গেলেন যে একটি সভায় বক্তৃতাপ্রসঙ্গে বলে বসলেন, ব্রেখ্‌ট্‌কে তাঁরা সংশোধন ক'রে নিয়েছেন—ব্রেখ্‌ট্‌ যেখানে ব্যাঙ্ক-মালিকের উল্লেখ করেছিলেন, সেখানে নান্দীকার "কারখানা-মালিক" কথা ব্যবহার ক'রে ব্রেখ্‌ট্‌কে আরো বিপ্লবী করে তুলেছেন! যাঁরা এই সামান্য কথাটা জানেন না যে বিশ শতকেও ভারতে বুর্জোয়া কতটা বেড়েছে সেটা বিচারসাপেক্ষ, যাঁরা জানেন না ব্যাঙ্ক-মালিকের হাতেই অন্য সব মালিকের টিকি বাঁধা থাকে, তাঁদের হাতে ব্রেখ্‌ট্‌ আদৌ নিরাপদ নন। ব্রেখ্‌ট্‌কে বাঙালি পরিবেশে রূপান্তরিত করা অবশ্যই চলবে, তাই বলে তাঁকে হত্যা ক'রে নয়। দস্যু ম্যাকিকে যাঁরা নাটকের রোমান্টিক নায়ক সাজান, তাকে দিয়ে অনর্গল কবিতা

বলান, বা তাকে রাধাকৃষ্ণের রাসনৃত্যে অংশ গ্রহণ করান, তাঁরা ব্রেখ্‌ট্‌-এর ম্যাকি কে এবং কী তা তাঁদের মস্তিষ্কে ঢোকে নি। সর্বোপরি ব্রেখ্‌ট্‌ ও অন্যান্য বহু আধুনিক নাট্যকারের দৃষ্টিভঙ্গীই তাঁরা বোঝেন নি—নেগেটিভ নায়কের লোমহর্ষক জীবনবিরোধী মতামত কেন মঞ্চে আসছে তাই তাঁরা বুঝতে অসমর্থ। সুতরাং ম্যাকিকে ন্যাকা-ন্যাকা প্রেমিক বানিয়ে তাঁরা বাঙালি মধ্যবিত্তের বরণীয় ক'রে তুলেছেন। রূপান্তর অবশ্য মানবো, কিন্তু আত্মহত্যাকামী নীল আকাশের প্রতিবেশী বিমানচালককে ট্যাক্সি-ড্রাইভার বানিয়ে কাব্যের বারোটা বাজালে সহ্য করা শক্ত (ভাল মানুষ পালার কথা বলছি)।

আসলে ব্রেখ্‌ট্‌ যিনি প্রযোজনা করবেন তাঁকে আগে মার্কসবাদ-লেনিন-বাদে দীক্ষিত ও রপ্ত হতে হবে। ব্রেখ্‌ট্‌ নিজেই শুধু মার্কসবাদী নন, তাঁর মতে (অমার্কিন কার্যকলাপ কমিটির সামনে সাক্ষ্য দেখুন) মার্কসবাদী না হলে আজকে আর নাট্যকারই হওয়া যায় না। তিনি আরো বলেন, শ্রেণীসংগ্রামে প্রত্যক্ষ অংশ না নিলে অভিনেতা হওয়া যায় না (শর্ট অরগানুম দেখুন)। ফর্ম-ফর্ম চিৎকারে ব্রেখ্‌ট্‌কে ধাওয়া করলে আদপেই সে-ফর্ম করায়ত্ত হবে না কারুর। ব্রেখ্‌ট্‌ একজন বিপ্লবী নাট্যকার। তিনি নিরপেক্ষ নন, প্রতি মুহূর্তে তিনি শ্রেণীসংগ্রামের ব্যাখ্যাতা ও প্রচারক। আঠারো শতকের ইংলণ্ডে (থ্রি-পেনি অপেরার মূল কাহিনী হচ্ছে ইংরাজি নাটক বেগার্স অপেরা) গিয়ে তিনি বুর্জোয়া-শ্রমিকের সংঘর্ষ খোঁজেন না। মার্কসবাদী খোঁজেন তৎকালীন শ্রেণী-সংঘর্ষ। গালিলিও নাটকে উদীয়মান প্রগতিশীল বুর্জোয়া শ্রেণী ও তাদের জ্ঞান-বিজ্ঞানের অগ্রদূত এক বৈজ্ঞানিক হচ্ছেন নায়ক। কিন্তু মাদার কারেজ নাটকে তিনি নির্বোধের মতন বুর্জোয়া আবিষ্কার করেন না ; সেটা ফিউদাল যুগ, বুর্জোয়া তখনো সংগঠিত হয় নি। মার্কসবাদের জ্ঞান ব্যতীত শ্রেণীবিশ্লেষণই করা যায় না, আর শ্রেণীবিশ্লেষণ করতে না পারলে ব্রেখ্‌ট্‌-প্রযোজনা নির্বোধের দুঃসাহস।

ফর্ম শূন্য থেকে মাদারি কা খেল মারফৎ ব্রেখ্‌ট্‌-এর ঘাড়ে গিয়ে ভর করে নি। ফর্মের উদ্ভব বিষয়বস্তু থেকে, নাট্যকারের চিন্তাকে দর্শকের কাছে পৌঁছে দেয়ার প্রয়োজনীয়তা থেকে। ব্রেখ্‌ট্‌-এর নানা নাটকে নানা ফর্ম ব্যবহৃত, সর্বত্র একই এলিয়েনেশন বা একই এপিক পদ্ধতি তিনি ব্যবহার করেন নি। এমন নাটকও তিনি লিখে মঞ্চস্থ করেছেন যেখানে তিনি হুবহু স্তানিসলাভ্‌স্কি পদ্ধতি অনুসরণ করেছেন (সেনোরা কারার প্রযোজনা একটি উদাহরণ)। ফর্মের খোঁজে ব্রেখ্‌ট্‌ পিকিং অপেরার কাছে

গেছেন, কাবুকি বুঝতে চেয়েছেন, প্রাচীন সংস্কৃত নাটক পড়েছেন, সার্কাস অধ্যয়ন করেছেন। তাঁর কাছে ফর্ম কোনো দিনই অনড় কোনো ফর্মুলা নয়। যেভাবে হোক সাত সমুদ্দুরের নানা পাড় থেকে যে কোনো রং জোগাড় ক'রে হোক, বিষয়বস্তুটাকে পৌঁছে দিতে হবে দর্শকের মগজে, মিশিয়ে দিতে হবে দর্শকের চিন্তাধারায়। আজ হঠাৎ ফর্ম-ফর্ম রব উঠলো কেন? উত্তরের জন্য যেতে হবে সেই উইলেট-এসলিন-বেণ্ট্লি-ভেসিদের জটলায়। এঁরাই হঠাৎ ব্রেখ্ট্-এর আঙ্গিক নিয়ে তোলপাড় করতে লাগলেন য়ুরোপ-আমেরিকার ঘোলা জল, পাছে কমিউনিস্ট ব্রেখ্ট্কে লোকে জেনে ফেলে। প্রথম অনুবাদগুলোর কথা ভাবুন—থ্রিপেনি, কারেজ, গালিলিও, চক সার্ক্ল্। অন্ততঃ দু-শ' বছর আগের ঘটনা নিয়ে লেখা হওয়া চাই, যাতে পারি কমিউনের লাল ঝাণ্ডা নিয়ে শেষ যুদ্ধ, অথবা রুশ বিপ্লবের কাহিনীগুলির মারফৎ বিপ্লবী ব্রেখ্ট্ মঞ্চে আবির্ভূত না হয়ে পড়েন। "ব্রেখটীয় পদ্ধতি" নিয়ে অসাধু এই চিৎকার শুনলে মাঝে মাঝে তো মনে হয় হিটলার ব্রেখ্ট্কে হত্যা করার আদেশ দিয়েছিলেন তাঁর এপিক পদ্ধতির জন্য, অথবা অভিনেতাদের এলিয়েনেশন শেখাবার অপরাধে। এরিক বেণ্ট্লি সাহেবের তো এত বড় হিম্মৎ যে মাদার কারেজ অনুবাদ করতে বসে তিনি কিছু কথা বাহুল্য জ্ঞানে বাদ দিয়েছেন।

ব্রেখ্ট্ যে বিপ্লবের চারণকবি—এটাই প্রধান কথা, মূল কথা। তাঁর যুগের কোনো বিপ্লবই তাঁর চোখ এড়ায় নি। পারি কমিউন (ডী টাগে) থেকে শুরু ক'রে ১৯০৫ সালের রুশ বিপ্লব (মা), স্পেনের গৃহযুদ্ধ (কারার), হিটলারের অভ্যুত্থান (উই), চীনের বিপ্লব (সমাধান), ফ্রান্সের নাৎসি-বিরোধী পার্টিজান যুদ্ধ (সিমন মাশা), স্তালিনের বিপুল কর্মযজ্ঞ (চক্ সার্ক্লের প্রস্তাবনা, লুকুলুস) একের পর এক সব এসেছে নাটকের পটভূমিকা হিসেবে। ছুরির মতন তাঁর বিশ্লেষণী দৃষ্টি চলে গেছে পুঁজিবাদের সারাৎসারে (হাইলিগে য়োহানা) এবং ধর্মপ্রাণ অহিংসাবাদীর শোচনীয় ব্যর্থতায়। নাটকের পর নাটকে তিনি সশস্ত্র বিদ্রোহের সরব প্রচারক; অস্ত্রের উপাসক। পারি কমিউনের শেষ অধিবেশনে যখন উদারহৃদয় শ্রমিক নেতৃবৃন্দ বলপ্রয়োগের বিরুদ্ধে ভোট দিলেন তখন মার্কসবাদী ভায়ল্যাঁ চেঁচিয়ে বলেন "উণ্টেরড্রুকেন ওডের জাইন উণ্টেরড্রুক্ট্"—"দমন করো, নয়তো দমিত হবে"—মাঝে অন্য পথ নেই। এটাই ব্রেখ্ট্-এর প্রধান পরিচয়—তিনি বিশ্বব্যাপী সশস্ত্র বিপ্লবের এক যোদ্ধা।

তাঁর যেসব নাটকে বিপ্লবের প্রত্যক্ষ চিত্র নেই, সেখানেও প্রতি মুহূর্তে মানুষের নানা বৃত্তিকে পরীক্ষা করা হচ্ছে শ্রেণীর ভিত্তিতে, শোষণভিত্তিক

সমাজব্যবস্থার পটভূমিকায়। বোধকরি সবচেয়ে বেশি যে বৃত্তিকে ব্রেখ্‌ট্‌ বিশ্লেষণ করেছেন, তা হচ্ছে লোভ, মুনাফাগৃধ্নুতা। কিন্তু কখনোই তা সমাজ-বিচ্ছিন্ন ব্যক্তিগত কোনো "সহজাত" লোলুপতা নয়, ব্যক্তির উৎকেন্দ্রিকতা নয়, কখনোই তাঁর চরিত্ররা কামুর বহিরাগত মানুষ নয়। মাদার কারেজের মুনাফালোভ হচ্ছে শাসকশ্রেণীর লুণ্ঠনবৃত্তির অনুকরণ মাত্র; শাসকরা শতবর্ষ ধ'রে যুদ্ধ জিইয়ে রেখেছে মুনাফার জন্য; আর সর্বহারা কুরাজের এতবড় স্পর্ধা সে তাদের আদর্শে নিজেকে দীক্ষিত করতে গেছে, নিজ শ্রেণী ছেড়ে মুনাফাখোর শ্রেণীতে উঠতে গেছে! তাই ইতিহাস তাকে বোকা বানিয়ে দিয়ে চলে যায়। তুলনা করুন বুর্জোয়ার লোভের হিংস্র-প্রতিনিধি পিয়ারপণ্ট মলার, "হাইলিগে য়োহানা" নাটকে। তাঁর হঠাৎ জাগ্রত জীবে দয়া, গরুদের প্রতি মমত্ব, আসলে শিকাগোর মাংসের বাজার করায়ত্ত করার কৌশল। য়োহানার দয়াধর্মে তাঁর যে আসক্তি সেটা শুধু শ্রমিকদের প্রতারিত করার জন্য। জমাট-বাঁধা লোভের প্রতিমূর্তি পুঁজিপতি মলার—সুসংবদ্ধ আপসহীন শোষণের মার্কিন বিশেষজ্ঞ। "ভাল মানুষ" পালায় ছোটখাট মানুষদের ক্ষুদ্রাতীত এলোমেলো লোভের উন্মেষ—সেও শোষিত ঔপনিবেশিক সমাজের ফল।

ব্রেখ্‌ট্‌ বোধকরি একমাত্র আধুনিক নাট্যকার যিনি নারী-পুরুষ সম্পর্ক চিত্রায়নে "বিশুদ্ধ প্রেম," "নিষ্পাপ আবেগ" আর "নিঃস্বার্থ আত্মোৎসর্গ" প্রভৃতি মিথ্যাকে কোনো আমল দিতেই রাজি হন নি। মার্কসবাদী ব্রেখ্‌ট্‌ জানেন, শোষিত সমাজে প্রেম কলংকিত, বিকৃত, কদর্য হতে বাধ্য। ব্রেখ্‌ট্‌ জানেন, ফিউদাল সমাজে প্রেম হচ্ছে ধর্ষণের নামান্তর এবং বুর্জোয়া সমাজে প্রেম হোলো লেনদেনের একটা হিসেবী সম্পর্ক। ব্রেখ্‌ট্‌কে ভাঁওতা দেয়া যায় না। এ সমাজে মানুষ যে তার সব সুকুমার বৃত্তি থেকে বিয়োজিত হয়ে গেছে, তার ভালবাসা-স্নেহ-মমতা-শ্রদ্ধা যে টাকার ক্লেদাক্ত স্পর্শে কলুষিত হয়ে গেছে এটাই বারবার ব্রেখ্‌টের সৃষ্টিতে ঘোষিত, প্রদর্শিত, বিশ্লেষিত। প্রেম নামক কোন এক আদিম স্মৃতি হঠাৎ হয়তো ছুঁয়ে যায় "মাদার কারেজের" পাচক-চরিত্রকে। তুষারাবৃত প্রান্তরে কুরাজ নামক এক ভীষণদর্শনা প্রৌঢ়ার সঙ্গে অন্বেষণে বেরিয়ে, এক সৃষ্টিছাড়া খেয়াল সে দেখে কয়েক মুহূর্ত। সে গান গেয়ে অভিযোগ জানায়—"জো ইস্ট ডী ভেল্ট উণ্ড মুস নিশ্‌ট্‌ জো জাইন" —এই তো ভবের বাজার বানিয়েছ তোমরা, কিন্তু এরকম হওয়া উচিত নয়। জীবনক্লান্ত পাচক প্রেমের অংকুরটিকে আর আঁকড়ে থাকতে পারে না। যে কুরাজ আর দুদিন বাদেই দেউলে হতে পারেন তাঁর সঙ্গে নিজেকে জড়ানো কাজের কথা নয়—সমাজ পাচককে এই শিখিয়েছে। সুতরাং পলায়ন এবং অপেক্ষাকৃত সচ্ছল কোনো বৃদ্ধার খোঁজে যাত্রা। ম্যাকি নামক দস্যুর কাছে

নারী হচ্ছে নিজের পৌরুষ জাহির করার মাধ্যম, আত্মবিশ্বাস প্রতিষ্ঠার সোপান। ম্যাকির চোখ মাস্তানের চোখ। নারী তার কাছে ব্যবহার্য মাংসপিণ্ড। (অন্য কোনো ব্যাখ্যা হাস্যকর অবস্থার সৃষ্টি করে মঞ্চে)। আর্টুরো উই প্রেম নিবেদন করে কূটনীতির প্রয়োজনে। হিটলারি শাসনে স্তব্ধ জার্মেনিতে স্বামী-স্ত্রী-সন্তানের সম্পর্ক পরিণত হয় পারস্পরিক সন্দেহ ও ত্রাসে (ফুর্শট্ উণ্ড্ এলেণ্ড্ ডেস ড্রিটেন রাইখ্স্)। অধিকাংশ নাটকে ব্রেখ্ট্ প্রেমিক-প্রেমিকা নামক মিথ্যাবাদীদের সযত্নে পরিহার করেই চলেছেন, কারণ তিনি স্থিরনিশ্চয় যে বিপ্লবের পূর্বে প্রেম পূর্ণ রূপ পেতে পারে না, শ্রেণীবিভক্ত সমাজে প্রেম এক ধাপ্পা।

শুধুমাত্র শ্রেণীযুদ্ধের ব্যারিকেডে বন্দুকের ট্রিগারে আঙুল রেখে যখন সহযোদ্ধা নারী ও পুরুষ পরস্পরের দিকে তাকায়, তখন ব্রেখ্ট্ তাদের মধ্যে দেখেন মৃত্যুঞ্জয় প্রেম, কেননা তখন সে প্রেম নূতন সমাজের গর্ভসঞ্চার, সে-প্রেম শৃংখলিত প্রেমকে মুক্ত করার প্রেম। তাই "ডী টাগে ডের কম্যুন" নাটকে দেখি প্রবল যুদ্ধের মাঝে, আসন্ন ও অনিবার্য মৃত্যুমুখে দাঁড়িয়ে জঁ্য ও বাবেৎ, জেনেভীভ ও ফ্রাঁসোয়া পরস্পরকে প্রকৃত ভালবাসার অভিবাদন জানায়, এবং পরমুহূর্তে গুলি চালায় অগ্রসরমান সরকারী ফৌজের পরে। তাদের মাথার ওপর উড়ছে গুলিবিদ্ধ দগ্ধ বিবর্ণ একটি লাল নিশান। (মধ্যবিত্তমনা পরিচালকদের জানাই, জঁ্য ও বাবেতের তীব্র ও বলিষ্ঠ যৌন-সম্ভাষণ আপনারা সইতে পারবেন না, তবে প্রথমত তারা পারিসের মজদুর, বাক্সিগঞ্জি আলাপন তাদের আসে না, আর দ্বিতীয়ত তাদের দেহজ ভালবাসাটা নূতনের জন্মদাতা, তাই সদর্থক।) সেইরকম মহত্ত্বে উন্নীত ভালবাসা সিমন মার্শার। ফ্রান্সের এই কৃষকতনয়া তার সব প্রেম আর সারল্য নিয়ে হিটলারি বাহিনীর বিরুদ্ধে গেরিলাযুদ্ধে ঝাঁপিয়ে পড়লো বলেই তার প্রেম সার্থক, এক লহমায় সে জোন অফ আর্কের ভূমিকায় উন্নীতা। মোটমাট দেখা যাচ্ছে বেণ্ট্লি-উইলেট থেকে শুরু করে কলকাতার কিছু নাট্যকর্মী পর্যন্ত যে ভাবছেন ব্রেখ্ট্-এর প্রত্যক্ষ বিপ্লবপ্রচারক নাটকগুলো চেপে গিয়ে "কম বিপজ্জনক" "সামাজিক" নাটক নিয়ে পড়ে থাকি, তাঁরা খরগোশের মতন চোখ বুঁজে আছেন। শ্রেণীচেতনা ও বিপ্লবচেতনা অখণ্ড এক বিশ্ববীক্ষা, মার্কসবাদ একটি আস্ত ভেল্টানশাউং। সমাজ, প্রেম, বিবাহ, অপত্যস্নেহ, মাতৃভক্তি, ধর্ম, আইন, সাহিত্য, চিন্তার প্রতি আনাচে কানাচে বিস্তৃত ব্রেখ্ট্-এর শ্রেণীচেতনা। সব পথ বেঁধে দিয়েছেন ব্রেখ্ট্, ভীতুরা পালাবেন কোন গলি দিয়ে? বন্ধনহীন গ্রন্থি সর্বত্র।

মার্কসবাদী বিপ্লবী ব্রেখ্‌ট্‌কে স্বীকার ক'রে নিলে তবে আসে ফর্মের কথা, রূপরীতির কথা, প্রযোজনা তত্ত্বের কথা। বিপ্লবী নাট্যকারের মতামত আগে স্বীকার না করলে তাঁর নাটক প্রযোজনা করা যায় বলে আমি মনে করি না। বিপ্লবী নাটক আর পাঁচটা বিশুদ্ধ আনন্দের নাটক নয়, এখানে নাট্যকার ও পরিচালকের রাজনীতির ঐক্য প্রয়োজন।

সমদৃষ্টি ব্যতীত এস্থলে সর্বনাশ অনিবার্য, কেননা এসব নাটকে রাজনীতিটাই প্রধান। ইওনেস্কোর মতন ব্যর্থ নাট্যকার কাগজে-কলমে লেখার স্পর্ধা রাখেন, ব্রেখ্‌ট্‌ একটা বয়স্কাউট মাত্র। ইওনেস্কোর নাট্যশালায় কোনোদিন লোক আসেনি, বুর্জোয়ার রাজনৈতিক প্রয়োজনে তাঁকে নানা প্রচারের ঠেকনো দিয়ে দাঁড় করাবার চেষ্টা হয়েছিল মাত্র। বর্তমানে ঠেকনো ও কিমিতিবাদ সমেত ইওনেস্কো ধরাশায়ী। কিন্তু বয়স্কাউট ব্রেখ্‌ট্‌-এর প্রভাবে পশ্চিম য়ুরোপে এসেছে আংশিক-বিপ্লব, শেষ পর্যন্ত রক্ষণশীল স্ট্রাটফোর্ড নাট্যশালাতেও—মঞ্চস্থাপত্যে, অভিনয়রীতিতে, এমন কি পরিচ্ছদপরিকল্পনায়। য়ুরোপের অনুকরণেই ভারতের চিন্তাবিদরা ভাবেন, লণ্ডনে বৃষ্টি হলে এখানে ছাতা খোলেন; কিন্তু ঔপনিবেশিক এই সুদূর কোণে সংবাদ পৌঁছুতে বড় দেরী হয়। ওখানে বর্ষা কেটে রোদ উঠলেও এখানে অনেকের ছাতা খোলা থাকে। তাই ওখানে ইওনেস্কো-পিণ্টার কোম্পানির শৈল্পিক বিপর্যয়ের বহু পরেও কলকাতায় কিমিতিবাদ কিছুদিন সফরীর ন্যায় ফড় ফড় করেছে। দশ বছর আগের য়ুরোপের খবর এখন পৌঁছুচ্ছে—প্রায় সব উদীয়মান য়ুরোপীয় পরিচালকই এখন ঘোর এস্টাব্লিশমেণ্ট-বিরোধী, প্রচারধর্মী ও বয়স্কাউট ব্রেখ্‌টের মন্ত্রশিষ্য। এতে কলকাতায় অনেকের কপালে বলিরেখা দেখা গেছে, কেননা য়ুরোপের এই সাম্প্রতিক ঝোঁকটাকে অনুকরণ করার বহু ঝামেলা এই জরুরী অবস্থার ভারতে। কিন্তু সেই দলকে কী বলা হবে যাঁরা একই সঙ্গে ব্রেখ্‌ট ও ইওনেস্কোর নাটক মঞ্চস্থ করেন? তাঁরা ঝগড়াঝাঁটির ঊর্ধ্বে? নাটক তাঁদের কাছে নাটক মাত্র? শিল্পের জন্যই শিল্প করেন? তাঁরা তপোবনচারী নির্বিরোধ ঋষি? ব্রেখ্‌ট্‌ কিন্তু স্পষ্টতই এহেন নপুংসক চিন্তাসর্বস্বদের দুচক্ষে দেখতে পারতেন না। তাঁর প্রশ্ন পরিচালকদের কাছে; আপনি যদি নিরপেক্ষ হন, শ্রেণীসংগ্রামে যদি আপনার আগ্রহই না থাকে, তবে আমার নাটক স্পর্শ করবেন না (ডের ডিয়ালেকটিশে ড্রামাটিক দেখুন)। যাদের কাছে ইওনেস্কোয় ব্রেখ্‌টে কোনো তফাৎ নেই, তাঁরা স্পষ্টতই ব্রেখ্‌টের রাজনৈতিক সহযোদ্ধা নন। সুতরাং তাঁদের পক্ষে ব্রেখ্‌টের রাজনীতি তো দূরের কথা ব্রেখ্‌টের ফর্ম বোঝাও সম্ভব নয়, কারণ ব্রেখ্‌টে-এর এপিক রীতি নাট্যশালায়

মার্কসবাদী ডায়ালেকটিক্স্ প্রয়োগের এক চমকপ্রদ দৃষ্টান্ত মাত্র। তাঁর সারা জীবনের বিপ্লব-চিন্তা, নাট্যচিন্তা এবং আংগিকচিন্তা অংগাংগী জড়িত।

আংগিককে রাজনীতির অধীন রাখলেও পরিচালক জীবনে প্রয়োজনানুযায়ী স্টাইলের বহু পরিবর্তন ঘটালেও, নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষার মধ্যে দিয়ে ব্রেখ্‌ট্ শেষ ক'টি প্রযোজনায় ফর্ম সম্পর্কে কতকগুলি সিদ্ধান্তে এসেছিলেন। সেগুলোকেই তাঁর রাজনৈতিক মতবাদ থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে বিমূর্ত কতকগুলি ফর্মুলায় পর্যবসিত করেছেন পশ্চিমা কিছু নাট্যবিদ। ফেরফ্রেমডুং, এলিয়েনেশন, এপিক, এমপেথি—প্রভৃতি কথাকে ব্রেখ্‌ট্-এর রচনা থেকে ছিঁড়ে এনে তাঁকে বিশুদ্ধ এক আংগিকবিদে পরিণত করতে চেয়েছেন তাঁরা যাঁরা ব্রেখ্‌ট্-এর রাজনীতি সইতে পারেন না। যে বিষয়টি চাপা দেয়ার আন্তর্জাতিক প্রয়াস চলছে সেটা এই—ব্রেখ্‌ট্-এর আংগিক পুরোপুরি মার্কসবাদী নাট্যচিন্তার নূতন সম্প্রসারণ নূতন সংযোজন মাত্র। মার্কস-এংগেল্‌স্ থেকে শুরু করে মাও এর হাত ঘুরে আজকের গোর্কী, জ্‌দানভ, কডওয়েল, টমসন, জু-ইয়াং, লুকাস, এ্যাশ প্রভৃতি পর্যন্ত মার্কসবাদী সংস্কৃতিচিন্তা ও বিতর্কের পরম্পরায় যদি ব্রেখ্‌ট্‌কে না দেখি, তবে তাঁর রূপরীতি হিং-টিং-ছট হয়ে থাকবে। একটি পুরাতন প্রশ্নের উত্তর রয়েছে ব্রেখ্‌ট-এর এপিক তত্ত্বে, বিপ্লবী নাট্যকার দর্শকের আবেগে ঘা দেবেন, না বুদ্ধির কাছে আবেদন রাখবেন? মার্কসবাদী তো ডেমাগগ নন। প্রবল নাট্যক্রিয়ায় তিনি দর্শককে অভিভূত করবেন কেন? যুক্তির শান্ত পরিবেশনে যেমন মার্কসবাদী তাঁর বিপ্লবের তত্ত্ব পৌঁছে দেন শ্রমিকশ্রেণীর কাছে, নাট্যকারও তেমনি বিশ্লেষণী কৌশলে দর্শককে বোঝাবেন সমাজবিবর্তনের ধারা, সমাজ-পরিবর্তনের প্রয়োজনীয়তা। কিন্তু ব্রেখ্‌টের এই সমাধানই যে চরম ও সর্বশেষ এমন মনে করার কোনো কারণ ঘটেনি। মার্কসবাদীদের আলোচনা কখনোই থামে না। মার্কস ও এংগেল্‌স্ এর বিপরীত উপদেশ দিয়ে গিয়েছিলেন নাট্যকারদের; বলেছিলেন নাটককে শেক্‌সপিয়ারাইজ করো, শিলারাইজ কোরো না, প্রবল ঘাত-প্রতিঘাতে নাটককে আবেগময় করো, বিশ্লেষণ কোরো না। স্তালিন নাটককে বলেছিলেন শ্রেণীসংগ্রাম ছাড়াও আরো অনেক কিছু, সুতরাং একান্ত পার্টিগত যে অভিধাগুলি—বামপন্থী, দক্ষিণপন্থী—এসব নাটকের ক্ষেত্রে, দোহাই তোমাদের, কখনো ব্যবহার কোরো না। গোর্কী সমাজবাদী বাস্তবতা সম্পর্কে লিখতে গিয়ে ভিন্ন কথা বলেছেন। চেয়ারম্যান মাও যখন সর্বতোভাবে শ্রমিক-কৃষক-সৈনিকদের জন্য নাটক লিখতে বলেন, তখন আবার ব্রেখ্‌ট্-এর বিশ্লেষণী ভংগীর প্রয়োজনীয়তা অনুভূত হয়—

বিশেষতঃ য়ুরোপীয় শ্রমিকশ্রেণী যেখানে ব্রেখ্‌ট্‌-এর লক্ষ্য। বিপ্লবের বার্তা পৌঁছে দেয়ার আগ্রহেই এইসব বিতর্ক; সেই বার্তা পৌঁছে দেবার জন্যই ব্রেখ্‌টের ফর্ম অন্বেষণ। বিতর্কটা বহু পুরাতন, মার্কসবাদীর কাছে সুপরিচিত।

এপিক থিয়েটারকে সুতরাং গুপ্তমন্ত্রের মতন জটিল ক'রে তোলার কোনো প্রয়োজন ছিল না। বিশেষ ক'রে প্রাচ্যের মানুষের কাছে তত্ত্বটা সহজ এবং অতি পুরাতন। চীন এবং ভারতের মানুষ এপিকেই চিরদিন অভ্যস্ত, ড্রামাটিকে তার আসক্তি অতিশয় সাম্প্রতিক। মহাভারতের সবটাই এপিক, ঘটনাবলী প্রত্যক্ষ উপস্থাপিত নয়, কারুর মুখে বর্ণিত। কুরুক্ষেত্রের যুদ্ধটা সঞ্জয় উবাচ। এটাই এপিক ফর্ম, ব্রেখ্‌ট্‌ কর্তৃক আধুনিক ভাবে ব্যবহৃত। "মা" নাটকের ৫ম দিবসের রিপোর্টিংটা পড়লেই বোঝা যাবে মহাভারতের যুদ্ধ পর্বগুলির সঙ্গে তার গভীর মিল। বাংলার লোককবি চিরদিনই ভণিতা প্রয়োগ করেন, নিজ নাম উচ্চারণ করেন—সেটা এলিয়েনেশন, কাব্যমধ্যে ইচ্ছাকৃত সুর-কেটে দেয়া, শ্রোতাকে সম্বিৎ ফিরিয়ে দেয়া। পাঁচালিকার চিরদিন ঘটনা বিবৃত করেন, নানা চরিত্রের সংলাপ একাই বলেন। কীর্তনিয়ারও সেটাই কাজ—কখনো তিনি রাধা, কখনো কৃষ্ণ, কখনো বা গোপী। এটাই এপিক। এটাই এলিয়েনেশনের মূল কথা। কথকঠাকুরের মুখে মহাভারতের কাহিনী যে শুনেছে সে ব্রেখ্‌ট্‌-এর মূল কথাটা বুঝে নিয়েছে অনায়াসে। কথক অর্জুনের হয়ে কথা কইছেন, কিন্তু নিজে কখনোই অর্জুন হচ্ছেন না। কারণ পরমুহূর্তে তিনি অর্জুনের আচরণের ব্যাখ্যাকারও বটেন। নিজে চরিত্রের সংগে একাত্ম হয়ে গেলে আর ব্যাখ্যা করা যায় না। প্রত্যক্ষ ঘটনাবলি অভিনয় করলে শ্রোতারা তাতে ডুবে যান; মাঝে কথক এসে দাঁড়ালে ঘটনাগুলো সরে যায় কিঞ্চিৎ দূরে, অন্যের মুখে ঘটনার কবিত্বময় বর্ণনা শুনলে শ্রোতা সমগ্র ছবিটা দেখতে পান। তখন তারা শুধু আবেগমথিত হ'ন না, ঘটনার কার্যকারণ বোঝেন। এই রীতি প্রযুক্ত হয়েছিল বলেই বাংলার কৃষক-সাধারণ মহাভারতের নীতিকথা তথা দর্শন এত গভীরভাবে বুঝেছিলেন। এই এপিক ফর্ম বোঝবার জন্য এমন কষ্টকর আকুলিবিকুলি কেন? ব্রেখ্‌ট্‌ তো মহাকাব্যের ঐতিহ্য ফিরিয়ে এনেছেন আজকের কথা বলার জন্য। অন্য আরেক পুরাতন প্রশ্নের উত্তর খুঁজেছেন ব্রেখ্‌ট্‌—মানুষকে কিভাবে দেখাবো? ডায়ালেকটিক্‌স্‌ প্রয়োগ করলে মানুষকে নানা বিপরীত বৈশিষ্ট্য সমেত এক জটিল দ্বন্দ্বসংকুল চরিত্র ক'রে দেখাতে হয়। শেকস্‌পিয়ার ও বালজাকের একনিষ্ঠ পাঠক মার্কস তাই চাইতেন। গোর্কী নাটকের নায়ককে রোম্যান্টিক

চোখে দেখতে বলেছিলেন বটে, কিন্তু নিজের কোনো নাটকে তা দেখেন নি। তার চরিত্ররা নির্মম ভাবে বাস্তব ও দ্বন্দ্বজর্জর। চেয়ারম্যান মাও বিরক্তি প্রকাশ ক'রে বলেছিলেন, বিপ্লবের কথা বলতে গেলেই আপনাদের চরিত্রগুলো অমন খড়ের পুতুল হয়ে পড়ে কেন? ডায়ালেকটিক্স্ কখনো দ্বন্দ্বহীন মানুষের কথা চিন্তা করতে দেয় না। নাট্যচরিত্ররা হবে নানা দ্বন্দ্বে কম্পমান, বিপরীত সব ভাবে ভরপুর। সাম্প্রতিককালে চীনের জু-ইয়াং এ লাইন থেকে সরে এসেছিলেন অনেক। মার্কসবাদী গবেষক লুকাস চরিত্রচিত্রণে আরো বেশি দ্বন্দ্ব ও সংশয় দাবী করেছিলেন বলে জু-ইয়াং তাঁকে কঠোরতম সমালোচনা ক'রে বলেন, বিপ্লবী নাটকে বিপ্লবী হবে শাদা, প্রতিবিপ্লবী হবে কালো, জনতাকে বিপ্লব বোঝাবার এটাই একমাত্র পথ। জু-ইয়াং সাংস্কৃতিক বিপ্লবে তীব্রভাবে ধিক্কৃত হ'ন, কিন্তু সেটা এই মত প্রকাশের অপরাধে নয়—কেননা আজো বিশ্বে এই বিতর্ক চলছে এবং বহু সাংস্কৃতিক কর্মী এই স্পষ্ট শাদা-কালো তত্ত্বের সমর্থক। প্রত্যক্ষ যুদ্ধে নামলেই বোঝা যায় দ্রুত কার্যকরী প্রচারের প্রয়োজনীয়তা।

ব্রেখ্‌ট্‌ও বহু চিন্তার পর এই সিদ্ধান্তে এসেছিলেন—একত্রে বহু ভাব দেখালে নাটকে জটিলতা সৃষ্টি হয়, সাধারণ দর্শকের পক্ষে বিপ্লবতত্ত্ব বুঝতে অসুবিধা হয়। অন্যপক্ষে মার্কসবাদী হিসেবে, ডায়ালেক্‌টিশিয়ান হিসেবে তার পক্ষে মানুষকে স্রেফ শাদা বা স্রেফ কালো মনে করা ছিল অসম্ভব। সমাধান হিসেবে তার এপিক রীতি আবিষ্কার—বা বলা চলে পুনরাবিষ্কার। প্রাচীন মহাকাব্য থেকে যেমন তিনি দূরত্ব সৃষ্টি ও বিশ্লেষণী দৃষ্টিভঙ্গী গ্রহণ করেছিলেন, মানুষকে কিভাবে দেখাবো এ প্রশ্নের উত্তরও সেই মহাকাব্য থেকেই সংগ্রহ করলেন। শেক্‌স্‌পিয়ারে চরিত্ররা যেমন দৃশ্য থেকে দৃশ্যে জটিলতর হয়ে উঠতে থাকে, অন্তর্দ্বন্দ্বে বিপর্যস্ত হতে থাকে, প্রাচীন মহাকাব্যে তা কখনো হয় না। অর্জুন বা কর্ণের বিপর্যয় নেই, তারা পাষাণপ্রতিমার ন্যায় বৃহৎ ও শান্ত। তাদের একেক পর্বে একেক ভাব। অর্জুন কখনো প্রেমিক, কখনো মহাবীর, কখনো বা যুদ্ধবিমুখ। কর্ণ কখনো নারী উৎপীড়ক, কখনো বীরশ্রেষ্ঠ, কখনো বা মাতৃস্নেহলোলুপ জ্যেষ্ঠ পাণ্ডব। শাদা ও কালো দুই চিত্রই উপস্থিত হচ্ছে, তবে একত্রে ধূসর রং ধারণ ক'রে নয়, আলাদা আলাদা, পর পর। এতে তথাকথিত লজিকের প্রয়োজন হয় না। মহাকাব্য নিজের দূরত্ব বজায় রাখে বলে দৈনন্দিনতায় আবদ্ধ নয়। উপকথায় যেমন জাগতিক লজিক লাগে না, মহাকাব্যেরও নয়। এই ফর্মকে আধুনিক বৈজ্ঞানিক আলোয় সংশোধিত ও পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করেছেন ব্রেখ্‌ট্‌, থিয়েটারকে

দিয়েছেন উপকথার বৃহত্ত্ব, মহাকাব্যের গরিমা। মানুষকে, ব্রেখ্‌ট্ দেখিয়েছেন একেক দৃশ্যে একেক রূপে, প্রতি রূপকে আরো স্পষ্ট ক'রে দিয়েছেন বৃহৎ লিখিত বিজ্ঞপ্তি মারফৎ : "তখন কুরাজ ব্যবসায়ে নামলেন" বা "য়োহানার ধর্মভাব" অথবা "গালিলিও স্বর্গ উঠিয়ে দিলেন"। কুরাজ যে কখনো মাতা কখনো কূট ব্যবসায়ী, কখনো ফিউদাল যুদ্ধবাজদের সমালোচক, কখনো বা হতভম্ব নির্বোধ—এইসব একের পর এক চিত্র চলে যায় দর্শকচক্ষুর সামনে দিয়ে। সবগুলির সমন্বয়ে আস্ত মানুষ কুরাজ সৃষ্টি হয় দর্শকমনে। এইভাবে এপিকের দূরত্ব, আপাত-নির্লিপ্ততা এবং একেক পর্বে একেক ভাব মারফৎ ব্রেখ্‌ট্ সৃষ্টি করেছেন আজকের কুরুক্ষেত্র, আজকের কুরু-পাণ্ডব।

মার্কসবাদীদের কাছে এ-ও কোনো তর্কাতীত বেদবাক্য নয়। জ্দানভ-এর নেতৃত্বে সোভিয়েৎ সমালোচকরা ব্রেখ্‌ট্‌কে এক মহান বিপ্লবী নাট্যস্রষ্টা আখ্যা দিয়েও, ডায়ালেকটিক্‌স্-এর অপপ্রয়োগের দায়ে অভিযুক্ত করেছেন। তাঁরা বলেছেন, মানুষের শাদা দিক ও কালো দিক একসঙ্গেই থাকে ও পরস্পরের মধ্যে চলে দ্বন্দ্ব। সেটাই ডায়ালেকটিকাল দৃষ্টিভংগী। মানুষকে কাটাছেঁড়া ক'রে একেক দৃশ্যে দ্বন্দ্বহীন একেক অস্তিত্বে প্রতিষ্ঠিত করলে আমরা দেখি পরপর কতকগুলি মৃতদেহ, এবং দশটি মৃতদেহের যোগফল কখনোই একটি জীবন্ত মানুষ নয়। তাঁরা বলতে চেয়েছেন, ব্রেখ্‌ট্ ডায়ালেকটিক্‌স্-এ বুঝেছেন শুধু বৈপরীত্যের সহাবস্থান; আসলে ডায়ালেকটিক্‌স্-এর মূল কথা হোলো বৈপরীত্যের দ্বন্দ্ব। তাই মানুষকে কখনো বীর, কখনো কাপুরুষ দেখালে এপিক হয়তো হয়, কিন্তু ব্রেখ্‌ট্ যে দাবী করেন এটা মার্কসীয় দ্বন্দ্ববাদ তা মানা যায় না। বীরত্ব ও কাপুরুষতা একত্রে থাকে ও পরস্পরের মধ্যে চলে তীব্র দ্বন্দ্ব—এই ছিল সোভিয়েৎ সমালোচনা। ব্রেখ্‌ট্ এ সমালোচনা স্বীকার করেন নি। পরবর্তীকালে লুকুলুস অভিনয়ের পর স্বদেশেও তিনি পার্টির সাংস্কৃতিক মুখপাত্রদের সমালোচনার সম্মুখীন হয়েছিলেন ঐ ফর্মের প্রশ্নে। মানুষ ও জীবনকে অত্যধিক স্কেমাটিক বা ছক-বাঁধা রূপে ব্রেখ্‌ট্ দেখান, এই ছিল অভিযোগ। সমাজতান্ত্রিক বাস্তবতার প্রাক্‌শর্তগুলি ব্রেখ্‌ট্ মানেন না, এ প্রশ্ন তোলে নয়েস ডয়ট্‌শ্‌লাণ্ড পত্রিকা। কিন্তু ব্রেখ্‌ট্‌কে সমাজতান্ত্রিক বাস্তবতার বাইরের এক প্রচণ্ড বিপ্লবী শক্তি বলে স্বীকার ক'রে নিতে জর্মন পার্টির বাধে নি।

ফর্মের প্রশ্নে কোনো চরম বা পরম নেই। ফর্মুলা হচ্ছে নাটকের অশনি-সংকেত। উপরন্তু স্তালিনের মতে ফর্ম হবে চিরদিন জাতিগত, বিষয়বস্তু হবে সমাজতান্ত্রিক। প্রতি জাতি নিজ নিজ প্রিয় ফর্ম সৃষ্টি করেছে বহু শতাব্দী ধরে।

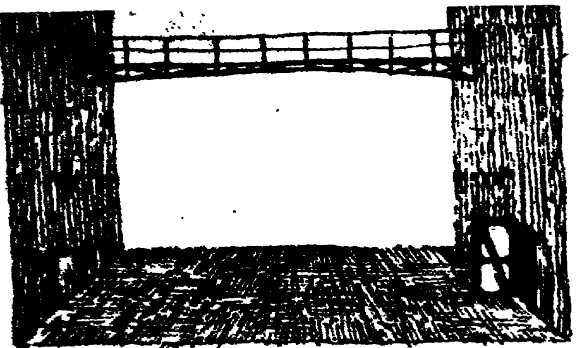
সেই ফর্মেই সে দেখতে চাইবে বৈপ্লবিক নাটক। জাপানিদের কাছে বিপ্লবের বার্তা হয়তো কাবুকি-মারফৎ সবচেয়ে দ্রুত পৌছে দেয়া যাবে, বাংলার মানুষের কাছে যাত্রায়, আর দক্ষিণ ভারতে নৃত্যমারফৎ, মহারাষ্ট্রে তামাশায়, উত্তর প্রদেশে নৌটংকিতে, গুজরাটে ভাওয়াইয়ে। আসল কথা বৈপ্লবিক বিষয়বস্তু। ফর্ম দেশকালসাপেক্ষ, বিষয়বস্তু চিরন্তন। ঐ বিষয়বস্তুর ক্ষেত্রেই বের্টোলট্ ব্রেখ্ট্ এ শতাব্দীর মহত্তম নাট্যকার, বিপ্লবী নাটকের পতাকাবাহী।

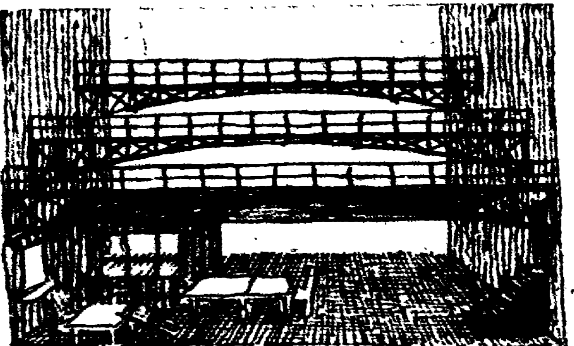
কলকাতার পক্ষে সুখবর যে মিথ্যা ও অজ্ঞতার নিরসনকল্পে আমার সহযোদ্ধা ও সহকর্মী সত্য বন্দ্যোপাধ্যায় অবশেষে কলম ধরেছেন। তিনি শুধু জর্মন ভাষায় সুপণ্ডিত নন, খুব কাছ থেকে বহুদিন ধরে দেখেছেন ব্রেখ্টের নাট্যশালার কার্যপদ্ধতি, মঞ্চ, অভিনয়, শিল্পপ্রণালী। জর্মন না জেনে, উইলেট পড়ে বা উড়ো কথা শুনে যাঁরা এতদিন ব্রেখ্ট্কে ঘিরে নানাবিধ হেঁয়ালি সৃষ্টি করছিলেন, এ বই সে ব্যবসায় ইতি ঘটাবে আশা করি।

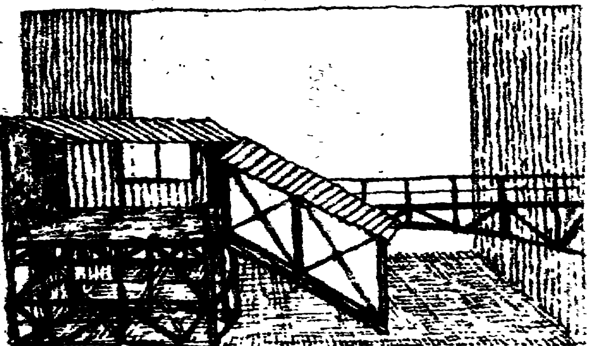
উৎপল দত্ত



বার্লিনের আন্সাম্বল-এর স্যাভেনিয়ে থ্রিপেনি অপেরার একটি ছবি









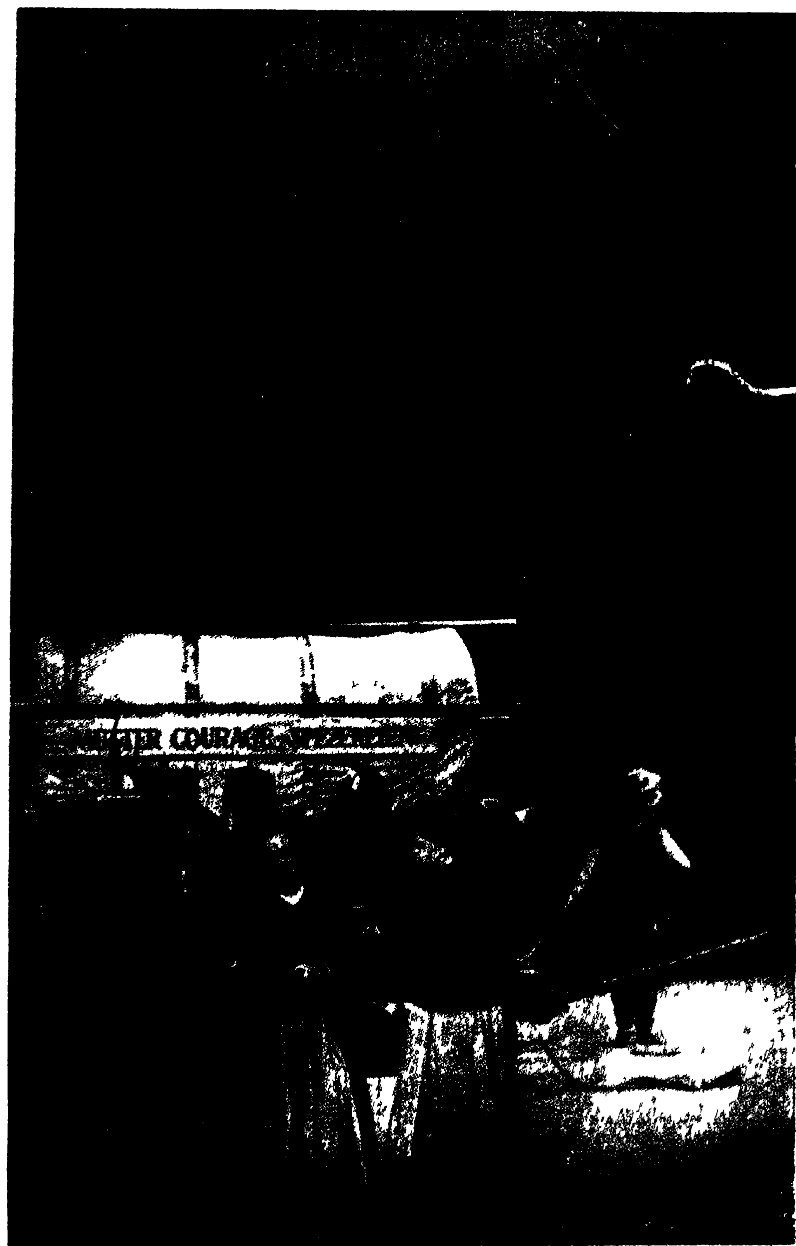
সেণ্ট জোন অব দ্য স্টকইয়ার্ড-এর মঞ্চসজ্জার নক্শা।



ব্রেশ্‌ট পরিচালিত গ্যালিলাই নাটকের একটি দৃশ্য



মাদার কারেজের একটি দৃশ্য



মাদার কারেজ নাটকের একটি দৃশ্য

ব্রেশ্‌টের মত কোনো নাট্যকার পৃথিবীর ইতিহাস নিয়ে এত মাথা ঘামান নি, এবং পৃথিবীও কোনো সাহিত্যিককে বোধ করি এত বেশী আঁকড়ে ধরে নি। ব্রেশ্‌টকে নিয়ে অগুণতি প্রশ্ন। ব্রেশ্‌ট কি দক্ষিণপন্থী? না বামপন্থী? ব্রেশ্‌ট কি কম্যুনিষ্ট হিসেবে নাকি মানুষ হিসেবে একটি জলজ্যান্ত ধাঁধা? ব্রেশ্‌টের এই দুর্ভেদ্য রহস্য কারা ভাল বোঝে? মিউনিকের মাতব্বররা? নাকি লাইপ্‌জিগের? ব্রেশ্‌টকে কি করে বুঝবো? তাঁর আসল বক্তব্য কি? সত্যিকার ব্রেশ্‌ট কে? গোড়ার না শেষের? ব্রেশ্‌ট নামে কি সত্যিই কেউ ছিলেন? নাকি অন্য কেউ ঐ নামে লিখতেন? ব্রেশ্‌ট সম্বন্ধে জানতে গিয়ে ব্রেশ্‌টের নিজের লেখা পড়বো না অন্য কারো? কে সত্যিই ব্রেশ্‌ট? ম্যাকি দি নাইফ? না গ্যালিলিও? ইত্যাদি ইত্যাদি ইত্যাদি। রাজনীতি আর শিল্পসংস্কৃতির সম্পর্ক সম্বন্ধে যেসব মারাত্মক দ্বন্দ্বমূলক চিন্তা নিয়ে তাত্ত্বিকরা মাথা খোঁড়েন ব্রেশ্‌টের নাট্যচিন্তা তার সুষ্ঠু সমাধান করে দিয়েছে। বোধকরি অ্যারিস্টটলের পর আর কোনো লোকের নাট্যচিন্তা নিয়ে এত আলোচনার ঝড় ওঠেনি। ব্রেশ্‌ট বলেন তাঁর বিষয়বস্তু হোলো দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ—ভংগী হোলো এপিক।

"থিয়েটারে ডায়ালেক্‌টিক্‌" নিয়ে কাজের ফাঁকে ফাঁকে জীবনের শেষ দিকে ব্রেশ্‌ট মাঝে মাঝে তাঁর সহকর্মীদের এই কথা বলে হতচকিত করে দিতেন যে তাঁর থিয়েটারী কর্মকাণ্ডের মূল চাবিকাঠিটি হোলো অকপট সারল্য এবং সহজ-

বোধ্য ভঙ্গী। তাঁর থিয়েটারের তাবৎ পদ্ধতিটাই হোলো এককথায় সারল্য। তিনি বলতেন অধিকাংশ ক্ষেত্রে থিয়েটার সংক্রান্ত আলোচনার সূত্রপাত হয় তার দর্শন, তার ভঙ্গী কিংবা থিয়েটার সম্বন্ধে ভারী ভারী গালভরা কথা দিয়ে —যার মধ্যে তিলমাত্র সারল্যের ছিটেফোঁটা নেই। দর্শকের আমোদ বা আনন্দের জন্যই যদি থিয়েটার তাহলে আমাদের সব চেয়ে গুরুত্বপূর্ণ কথাগুলি বলতে হবে এমন ভাবে যেন তা হয় অতি সহজ, সরল। কিন্তু অতি সূক্ষ্মাতি-সূক্ষ্মভাবেও দর্শককে কখনও এ'কথা জানতে দেওয়া উচিত নয়, যে-ঘটনা তাঁরা দেখছেন বা শুনছেন তা তাঁদেরই অতি পরিচিত কোনো ঘটনা; কারণ তাতে তাঁরা ঐ ঘটনায় ডুবে গিয়ে বা আচ্ছন্ন হয়ে আসল বক্তব্যটাই গুলিয়ে ফেলতে পারেন; ভাষ্যকারকে বরং পাকা জাদুকরের মত—যে দর্শকের সামনেই থলি ঝেড়েঝুড়ে তার যাবতীয় প্যাঁচপয়জার দেখায়—সেইরকমভাবে তার নিজের কাজটি দর্শকের চোখে রীতিমত চিত্তাকর্ষক করে তুলতে হবে; তাঁকে দর্শকের সামনে গিয়ে সহজভাবে নিজের পরিচয় দিয়ে বলতে হবে ..আমরা অমুক। আপনাদের সামনে যে-ঘটনা বলতে এসেছি তা আমরা যেমন জেনেছি সেইভাবে নিজেদের কোনো টীকাটিপ্পনি ছাড়াই আপনাদের সামনে উপস্থিত করছি। ভাষ্যকার প্রয়োজন মত মূল ঘটনাকে থামিয়ে পাকা গল্প-বলিয়ের মত মাঝে মাঝে কিছু ব্যাখ্যা উপস্থিত করবেন। ব্রেশ্‌টের চোখে "অ্যালিয়েনেশন" বা বিচ্ছিন্নতাও ঠিক এই রকম একটি গুরুত্বপূর্ণ সারল্যের অভিব্যক্তি।

কিন্তু সব চেয়ে বিচিত্র ব্যাপার হোলো: মানুষ তার থিয়েটারকে বহু বছর ধরে এক জটিল কর্মকাণ্ড হিসেবে দেখেছে। থিয়েটার যেন এক দুর্ভেদ্য দুর্গ। ফলে মানুষ তার নিজের সৃষ্ট থিয়েটার থেকেই বিচ্ছিন্ন হয়ে গেছে। সম্ভবতঃ মানুষ বিজ্ঞানের সাহায্যে পাওয়া অধিক থেকে অধিকতর আমোদ-প্রমোদের চিন্তায় এমনই আচ্ছন্ন হয়ে পড়ে যে আমোদ-প্রমোদ জিনিসটাই তার মূল থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে গেছে। তাই এখন আমোদ-প্রমোদের অস্তিত্ব টিঁকিয়ে রাখতে গেলে আমোদের বিবরণী লিপিবদ্ধ করার আশু প্রয়োজন। ব্রেশ্‌ট বিজ্ঞানকে কাজে লাগালেন এই "থিয়েটারী সত্য"কে প্রতিষ্ঠিত করার কাজে।

কিন্তু থিয়েটার তার এই অকপট সহজ, সরল দিকটা হারালো কি করে? সেই কারণটি দূর করতে পারলেই থিয়েটারকে পুনরায় তার যথাযোগ্য আসনে

প্রতিষ্ঠিত করা সম্ভব হবে। "সারল্য" কি ? সারল্য জিনিসটাও এত স্বাভাবিক যে সেটা-যে আছে বা ছিল—আজ তার অনুপস্থিতিটা সবার নজর এড়িয়ে গেছে।

এই সংকট থেকে উদ্ধারের পথ এল বিজ্ঞানের মারফত। অর্থাৎ শিল্পকে যদি অকপট সারল্য নির্ভর হতে হয় তাহলে তাকে "চিন্তা বা ভাবরাজ্যে বিচরণ" বন্ধ করতে হবে, পরিবর্তে তাকে একটানে আকাশ থেকে এনে ফেলতে হবে কঠিন রুক্ষ বাস্তব জগতে। এর অর্থ শিল্প—মানুষ কি চিন্তা করে, মনে মনে কি-ছবি আঁকে, কিংবা কথিত মানুষের, কাল্পনিক মানুষের, অস্তিত্বহীন মানুষের কথা বলবে না, তাকে বলতে হবে রক্তমাংসের মানুষের কথা, বাস্তব জগতের কর্মদক্ষ মানুষের কথা, আঁকবে তাদের রুক্ষ জীবনযাত্রার বাস্তব চিত্র, তাদের মতাদর্শগত বিকাশের প্রতিফলন ও প্রতিধ্বনি শোনা যাবে শিল্পের ভাষায়। অল্প কথায়, অকপট সারল্য আর বাস্তবের নিশ্চিত পথ হোলো বস্তুবাদীদের বক্তৃতাবেদী।

এই বস্তুবাদীদের এক প্রতিনিধি ছিলেন সমাজের নীচুতলার জীবনে আগ্রহী এক ছাত্র—কার্ল হাইনরিশ মার্কস। হেগেলের মতাদর্শকে চ্যালেঞ্জ করে যিনি ক্ল্যাসিকাল দর্শনের মণিকোঠায় ঝোড়ো হাওয়া বইয়ে দিয়েছিলেন, বাস্তিলের দুর্ধর্ষ অবরোধকারীদের মত তাঁরও ধোপা, নাপিত বন্ধ হয়ে গিয়েছিল। দর্শনের ক্ষয়িষ্ণু ধ্বংসাবশেষ লক্ষ্য করে তিনি কয়েকটি সাদামাঠা প্রশ্ন উত্থাপন করলেন :

মানুষ কিভাবে নিজের মাথার-ঘাম-পায়ে-ফেলা শ্রম থেকে উৎপাদিত পণ্য-বস্তু নিজে ভোগ করতে পারবে? কেন রসদের প্রাচুর্য সত্ত্বেও ক্ষুধার্তের হাহাকারে শ্বাসরোধ হয় ? কেন জীবপিতা মোজেস্-এর উপদেশ : "প্রতিবেশীকে ভালোবাসো" সত্ত্বেও রক্তের বন্যায় সব ভেসে যাচ্ছে ? কি করলে তাঁতী কাপড়, কৃষক ফসল আর খনিশ্রমিক কয়লা পাবে ? এসব সাদামাঠা প্রশ্নের উত্তর রয়েছে চারহাজার পাতার একটি বইয়ে—বহু উল্লিখিত এবং স্বল্পই-পঠিত "ডাস্ কাপিটাল"।

বিজ্ঞান এক নতুন পথে পা বাড়ালো

সাধারণ মানুষের, শোষিত মানুষের, অত্যাচারিত মানুষের, সব মানুষের সব প্রশ্নের জবাব রয়েছে ঐ একটি বইতে। শেষ পর্যন্ত তাদের জয় অবশ্যম্ভাবী।

১৮৭১ সালে প্যারী কম্যুনের কম্যুনার্ডরা বুঝলেন :

"প্রকৃত বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীর অনুপস্থিতির
অর্থই হচ্ছে জীবনের অনুপস্থিতি"।

এখান থেকেই শিল্পসংস্কৃতির সুযোগ পেল অকপট সারল্যের পথে পা বাড়াবার। এ কিন্তু শেরসপীয়রের মত উদ্দাম বেগে ছোটা নয় সরলতার উদ্দেশ্যে, কারণ সময় হয়ে উঠেছে অত্যন্ত জটিল এবং সংগে সংগে থিয়েটারে তার প্রতিফলনও। একমাত্র মননাদর্শের প্রবল প্রত্যাঘাতের দ্বারাই চিন্তাকে বাস্তবে রূপায়িত করা সম্ভব। কেবলমাত্র যুক্তিগ্রাহ্য এবং চিন্তাদীপ্ত মানসিকতার দ্বারাই শিল্পসংস্কৃতির ক্ষেত্রে নতুন প্রাণবন্ত আমাদের সৃষ্টি সম্ভব।

"মাটিতে যাকে আছড়ে ফেলেছে সে উঠবেই,
যে সবহারা সে তো লড়বেই।
যে সর্বনাশের কারণ জেনেছে,
তাকে সে রুখতেও জানে।
আজকের বন্দিরাই তো আগামীদিনের বিজয়ী
তারা অক্ষয় : আজ তো বটেই।।"

বললেন প্রায় একশো বছর বাদে ডাক্তারি শাস্ত্র ছাত্র ইউজেন বেরটল্ট ব্রেশ্‌ট। তিনি বললেন এই বৈজ্ঞানিকযুগের থিয়েটারে আমোদ জিনিষটি যুক্ত করতে কোনো উপরি পরিশ্রমের প্রয়োজন নেই; কারণ দৈনন্দিন জীবনের ঘটনায় যে বৈজ্ঞানিক কার্যকারণ সেটাই হবে আমাদের থিয়েটারে আমোদের উৎস। ব্রেশ্‌ট আজকের এই জটিল সামাজিক সম্পর্কের যুগে চিন্তার যে উৎসমুখ উন্মুক্ত করে শিল্পের নতুন দিক নির্ণয় করলেন সেটা সবচেয়ে বড় এবং অকপট সারল্য। এই সারল্যই থিয়েটারকে মহত্তম শিল্পের পর্যায়ে উন্নীত করেছে, সে শিল্প জীবনের শিল্প।

সূত্রপাত

আমরা থিয়েটারের ইতিহাস পড়তে গিয়ে দেখি থিয়েটার কয়েকটি নাটকের পাণ্ডুলিপির ইতিহাস নয় বরং থিয়েটার হোলো "থিয়েটারী সত্য" সম্বন্ধে দীর্ঘ এক ধারাবাহিক গবেষণা। এ গবেষণার মূলসূত্র হোলো নাট্য প্রযোজনার ইতিহাস। থিয়েটারকে প্রযোজনার অবহেলিত দৃষ্টিভঙ্গী থেকে অধ্যয়ন করতে গেলে আমরা অনেক নতুন মূল্যবোধের সন্ধান পাবো।

কিন্তু এই "থিয়েটারী সত্য" বলতে আমরা কী বুঝি? অন্যসব ক্ষেত্রের মত থিয়েটারের ক্ষেত্রে এই সত্য হোলো কোন বিশেষ যুগের সঠিক এবং যথার্থ ইতিহাস। ইতিহাসে প্রতি মুহূর্তে থিয়েটারের অস্তিত্ব ছিল এবং সেই বিশেষ যুগ থিয়েটারের মাধ্যমে সেই যুগের সত্য উক্তির জন্য ব্যবহার করেছে। তবে থিয়েটারের ক্ষেত্রে এই সত্যের সন্ধান পাওয়া যাবে বইয়ের পাতার ভাঁজে ভাঁজে নয়, কিংবা ল্যাবরেটরির চৌহদ্দির মধ্যে বা বক্তৃতার মাধ্যমে নয়, বরং সে সত্য পাওয়া যাবে মঞ্চের বেদীর ওপর অভিনেতা, নাট্যকার, পরিচালক, শিল্পনির্দেশক, দৃশ্যপট, আলোক-সম্পাত, ধ্বনিনিয়ন্ত্রণ ইত্যাদি মঞ্চের নানা উপাদানের মাধ্যমে। উদাহরণস্বরূপ, সপ্তদশ শতাব্দীর বৃটিশ মঞ্চ রাজার ঈশ্বরদত্ত অধিকারে বিশ্বাসী। এই বিশ্বাসকে তারা মঞ্চে উপস্থিত করেছে দৃশ্যসজ্জা, মোমবাতির আলো এবং চেম্বার মিউজিকে ও বাচিক অভিনয়ে দক্ষ অভিনেতার মাধ্যমে। ঠিক তিনশ বছর বাদে সোভিয়েট থিয়েটার জীবনকে ব্যাখ্যা করার জন্য অর্থনৈতিক সংগ্রাম, নতুন অভিনয়ভঙ্গী, দৃশ্যসজ্জার মারফত হাজির করেছে।

থিয়েটার অমর তার কারণ এ নয় যে তার মৃত্যু নেই, বরং তার কারণ প্রতিমুহূর্তে তার নবজন্ম হচ্ছে।

থিয়েটারকে যদি দর্শকের সেবা করতে হয় তাহলে তাকে প্রতি যুগে এমন এক ভঙ্গী আয়ত্ত করতে হয়েছে বা ভবিষ্যৎ যুগে হবে যা সময়োপযোগী। সেটা করতে গেলে তাকে মঞ্চের নানা কৌশল আয়ত্ত করতে হবে; কিন্তু শুধুমাত্র

মঞ্চের কলাকৌশল জানলেই হবেনা, কারণ আধুনিক থিয়েটারকে বুঝতে গেলে তাকে এক পা রাখতে হবে থিয়েটারের ভিতরে—এক পা থিয়েটারের বাইরে।

সামাজিক ক্ষেত্রে যেমন অর্থনৈতিক সম্পর্ক পুরনো হয়ে গেলে নতুন সম্পর্ক ও পুরনো সম্পর্কে বেশ টানাপোড়েন চলে এবং একদিন সেই টানাপোড়েন এমন তীব্র আকার ধারণ করে যে বিপ্লবের মাধ্যমে পুরনো শোষণের যন্ত্রগুলি ভেঙে চুরমার হয় এবং নতুন সম্পর্ক সৃষ্টি হয় থিয়েটারেও ঐ সম্পর্কে চিন্তা সৌধ হিসাবে পুরনো ভঙ্গী ছেড়ে নতুন ভঙ্গীর আশ্রয় নিতে হয়, নাহলে বিপ্লবোত্তর যুগের নতুন মানুষকে পুরনো ভঙ্গী আর সম্যক আনন্দ দিতে সক্ষম হয় না। উদাহরণস্বরূপ থিয়েটারে ন্যাচারালিজম-এর আবির্ভাবের সমসাময়িককালে নতুন ভঙ্গীতে লেখা নাটক পুরনো ভঙ্গীতে প্রযোজনা করতে গিয়ে তৎকালীন যুগের "থিয়েটর লাইবর"-এর প্রতিষ্ঠাতা এবং বিখ্যাত পরিচালক অঁতোয়ান যে বিপর্যয়ের সম্মুখীন হন সে সম্বন্ধে তিনি নাট্য সমালোচক সারসিকে লেখেন :

> "উপর্যুপরি তিনটি নাটকের বিপর্যয়ের মূল কারণ সুন্দর অভিনয় সত্ত্বেও নাটকগুলি যথাযথভাবে অর্থ বুঝে অভিনীত হয় নি। আসল কথা—এই নতুন নাটকগুলিকে সঠিক ব্যাখ্যা করার জন্য নতুন লোক দরকার। যে নাটকের উৎস জীবন সেখানে যদি পরিবেশ রচনা সঠিক না হয় তাহলে সে নাটকের ভাগ্যে এ ছাড়া আর কি ঘটতে পারে?"

আদ্যিকালের পুরনো মেশিনে নতুন মালমশলা দিলে হয় মেশিন বিগড়োবে, নয়তো বিকৃত জিনিস তৈরী হবে।

তাই থিয়েটারে নাট্যকার ও অন্য বিভাগের কর্মীদের মধ্যে যে ফারাক তার ফলেই এই আঙ্গিক ও বিষয়বস্তুর দ্বন্দ্ব। নাট্যকার যদি দিনের মধ্যে আঠারো ঘণ্টা থিয়েটারের সৃষ্টিশীল পরিবেশে কাটান তাহলেই তিনি বুঝবেন উপরিউক্ত

সমস্যা। যে মুহূর্তে সে সম্পর্ক রক্ষিত হয় না তখনই বাধে এই দ্বন্দ্ব। বিখ্যাত আমেরিকান শিল্প-নির্দেশক লী সাইমনসন বলেন—

> "কেউ কী ভেবে দেখেছেন যে আমরা যদি কাঠকাটরা দিয়ে অতি সূক্ষ্ম কারুকার্যময়, এলিজাবেথীয়মঞ্চের প্রতিরূপ থিয়েটারে উপস্থিত করে দিই— হঠাৎ একদিন সকালবেলা কি দেখতে পাবো না আরেকজন শেক্স্‌পীয়র কিম্বা দ্বিতীয় মার্লো সেখানে আটকা পড়ে গেছেন?"
>
> —দি স্টেজ ইজ সেট : লী সাইমনসন

এই উক্তি অনুযায়ী—বোঝা যায় নাট্যকাররাই একমাত্র ব্যক্তি যাঁরা থিয়েটারে প্রাণসঞ্চার করেন, জীবনের বহুমুখী বৈচিত্র্যকে হাজির করেন, এবং সেটা তাঁরা সংগ্রহ করেন থিয়েটারের বাইরে বিশাল জগত থেকে। কিন্তু যদি এমন কোনো নাট্যকার থাকেন যিনি জীবনের শেষ পর্যন্ত থিয়েটারের আবহাওয়াতেই কাটিয়েছেন—যেমন নাকি শেক্স্‌পীয়র বা মলিয়ের তাহলে তাঁদের নাটকে আঙ্গিক ও বিষয়বস্তুর এ দ্বন্দ্ব কখনও উপস্থিত হয় না। গ্রীক থিয়েটারের প্রায় সব নাট্যকাররাই ছিলেন হয় অভিনেতা, দৃশ্যসজ্জাকর কিংবা মঞ্চাধ্যক্ষ।

> "গ্রীক নাটকের প্রাথমিক যুগে কবি নিজেই অভিনেতাদের শেখানোর দায়িত্ব নিতেন··· প্রাচীন নাট্যকার থেস্‌পিস, প্র্যাটিনাস, ক্র্যাটিনাস ইত্যাদিকে বলা হোতো "নর্তক"। তার কারণ এই নয় যে, তাঁদের নাটকে নৃত্যের একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা ছিল। আসলে তাঁরা ছিলেন কোরাসের নৃত্যশিক্ষক। মঞ্চ ও কবির এই অচ্ছেদ্যবন্ধন, নাটকের, সাহিত্যিক ও প্রযোজনার দিক গ্রীক নাট্যচর্চায় বহুদিন যাবত ছিল। সফোক্লিস তাঁর কয়েকটি নাটকে

নিজে অভিনয় করেছিলেন। "থামিরিস" নাটকে তিনি বীণা বাজিয়েছিলেন। প্লুটার্ক-এর একটি গল্পে ইউরিপিডিসকে কোরাসের একটি গান গাইতে দেখা গেছে।"

—এ. ঈ. হেগ : দি অ্যাটিক থিয়েটার

এ ব্যাপারে কোনো সন্দেহের অবকাশ নেই যে গতিশীল এলিজাবেথীয় মঞ্চব্যবস্থার পরিপূর্ণ প্রভাব পড়েছিল শেক্‌সপীয়রের নাটকের ওপর। কিংবা এস্‌কাইলাসের নাট্য সাহিত্য গ্রীক থিয়েটারের সংজ্ঞা নিরূপণ করেছিল এবং তাকে নতুন নাট্যসৃষ্টির প্রেরণা দিয়েছিল, মলিয়ের তাঁর সমসাময়িক থিয়েটারের আদব কায়দা জেনেই নাটক লিখতে পেরেছিলেন, কারণ তিনি শেকস্‌পীয়রের মতই এক পোড় খাওয়া থিয়েটারী জীব। ইবসেন ও গলসওয়ার্দির নাটক ন্যাচারিলিষ্টিক মঞ্চব্যবস্থারই প্রতিফলন। থিয়েটার যখন অগ্রসরমান তখন একজনও নাট্যকার দেখা যাবে না যিনি থিয়েটারের প্রতিটি চোরাগলি, কানাগলি, অভিনয় পদ্ধতি, মঞ্চসজ্জা এসব না জেনে তাঁর যুগের সফল নাট্যকার হিসেবে খ্যাতিলাভ করেছেন।

তাই মঞ্চপ্রযোজনার আওতায় পড়ে এমন সমস্ত বিষয়কে সঠিক জানতে হবে। এই সমবেত প্রচেষ্টা বলতে কি বুঝি? এই প্রচেষ্টায় বিভিন্ন বিভাগের পারস্পরিক সম্পর্ক কি? কি ধরনের শৃঙ্খলা সেখানে প্রয়োজন? সেখানে নাট্যকার নামক ব্যক্তিটির কি স্থান? প্রযোজনার সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ বক্তব্য এই পারস্পরিক সম্পর্কের মধ্যে লুকিয়ে রয়েছে। এই গবেষণার মধ্যেই বোঝা যাবে অতীত থেকে আজ পর্যন্ত থিয়েটার নামক শিল্প সৃষ্টির দীর্ঘ ইতিহাস। এই ইতিহাসে যেসব থিয়েটারের নাম স্বর্ণাক্ষরে লেখা রয়েছে তার মধ্যে কয়েকটি হোলো : ডিউক অফ স্যাক্‌স্-মাইনিংগেন-এর নাট্য-সম্প্রদায়, থিয়েতর-লাইবর, ফ্রাইয়ে ব্যূহনে, ফোল্‌কস-ব্যূহনে, মস্কো আর্ট থিয়েটার, ডাবলিন গেইট থিয়েটার, ওয়াশিংটন স্কোয়ার প্লেআর্স, প্রভিন্সটাউন গ্রুপ থিয়েটার এবং বিশ্ববিখ্যাত বের্লিনের আন্সাম্বল। এই সব দলে বহু বিখ্যাত লোক ছিলেন যাঁরা নাট্যকার না হলেও থিয়েটারে তাঁদের অবদান অপরিসীম—যেমন স্ট্যানিস্‌লাভ্‌স্‌কি, নেমিরোভিচ-ডানচেংকো,

অঁতোয়ান, অটো-ব্রাহ্‌ম, মাকস্ লিট্‌মান, ক্রিৎস এরলের, গিওর্গ ফ্যাকস্, ইউজেন ভাখ্‌টাংগভ, গর্ডন ক্রেগ, আডলফ আপিয়া, মাকস্ রাইনহার্ডট্, রবার্ট এড্‌মনড্ জোনস্, এরভিন পিস্‌কাটর ইত্যাদি।

থিয়েটারের অর্থ হোলো প্রযোজনা। নাটকের প্রযোজনা এক তিলোত্তমা-শিল্প যেখানে অনেক স্রষ্টা একসঙ্গে এক সৃষ্টিশীল কাজে লিপ্ত। মঞ্চের দায়িত্ব একা নাট্যকারের নয়, থিয়েটারের কাজে সংশ্লিষ্ট প্রত্যেকের। যুগে যুগে থিয়েটারের ইতিহাসে থিয়েটারের ভঙ্গী যে পাল্টেছে তাকে সম্যক না বুঝলে থিয়েটারের যথার্থ ইতিহাস হৃদয়ংগম হবে না। এক্ষেত্রে মঞ্চসজ্জা একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয়, কারণ মঞ্চসজ্জার বিচিত্র ভঙ্গী বা সূক্ষ্মতাকে সঠিক বুঝলে তবে বিভিন্ন যুগের বৈচিত্র্যময় অভিনয় পদ্ধতি বা পরিচালনার কায়দা বোঝা যাবে। উপরন্তু দৃশ্যসজ্জা এবং অন্য সব উপাদানগুলির পারস্পরিক সম্পর্ক থিয়েটারের কর্মীদের মনে অনেক প্রশ্ন জাগিয়েছে কারণ প্রযোজনার ক্ষেত্রে এই সব কটি উপাদানই সৃষ্টিশীল। তাই নাটকের পাণ্ডুলিপি থিয়েটারের আর পাঁচটি জিনিসের মত একটি উপাদান মাত্র। এটি বলা যায় থিয়েটার নামক জাহাজের কাঠামো বা বোঝাই মাল কিন্তু নাবিকগোষ্ঠী নয়, চালিকাশক্তি নয়। থিয়েটারে নাটক জিনিষটা তীর—কিন্তু ধনুক না হলে কী তীর ছোড়া যায়? স্পষ্ট বলতে গেলে থিয়েটারে অভিনীত কোনো নাটকই নাট্যকার লিখিত পাণ্ডুলিপি মাত্র নয়। সেটি পাণ্ডুলিপিতে লিপিবদ্ধ নাটকের চেয়ে ভালো হতে পারে কিংবা মন্দও হতে পারে। কিন্তু নাট্যকার যা লিখেছিলেন আর দর্শকের সামনে যেটা অভিনীত হচ্ছে এ দুটো জিনিস এক নয়, কারণ অভিনীত নাটকে আরো বহু শিল্পীর হাতের ছোঁয়া লেগে রয়েছে।

আমরা যদি নাট্যসাহিত্যের ইতিহাস দেখি তাহলে দেখবো, অ্যারিস্টটল নাটক সম্বন্ধে যে কড়া আইন জারী করেছিলেনতৎকালীন যুগে তা বিপ্লবী চিন্তা হিসেবে প্রতিভাত হলেও পরবর্তীকালে ক্ল্যাসিক্যাল ঐতিহ্যের এই তিন ঐক্যের চাপে ভবিষ্যত নাট্যচর্চার কণ্ঠরুদ্ধ হতে চলল। পরবর্তীকালে শেকস্‌পীয়র এসে সেই রুদ্ধশ্বাস অবস্থা থেকে প্রাণস্পন্দন ফিরিয়ে এনে নাটক ও মঞ্চসজ্জার ক্ষেত্রে এক যুগান্তকারী ইতিহাস সৃষ্টি করলেন।

তৎকালীন লণ্ডনের ব্যবসায়ী সম্প্রদায়, উদারনৈতিক সামন্তবর্গ এবং শহরে

সমাজ সমর্থিত শেকস্‌পীয়রের জনপ্রিয় থিয়েটার বলা যায় ইতিহাসে প্রথম মধ্যবিত্ত শ্রেণীর থিয়েটার। বিখ্যাত সমালোচক জন গ্যাস্‌নার-এর ভাষায়—

"তিনি কোনোভাবেই গোঁড়া ছিলেন না, তিনি ছিলেন পৃথিবীর মানুষ।"

তৎকালীন ইংরেজ সরকারের উচ্চপদস্থ কর্মচারীদের সঙ্গে তাঁর জানাশোনা ছিল; রাজদরবারের নানা রকম চক্রান্ত ও ফন্দিকে তিনি পাকা হাতে মোকাবিলা করতে সক্ষম ছিলেন এবং সমসাময়িক কালের গুরুত্বপূর্ণ রাজনৈতিক ঘটনাসমূহ সম্বন্ধে সবিশেষ অবগত ছিলেন। গজদন্ত মিনারে বসে সাহিত্যচর্চা করার মত লেখক তিনি ছিলেন না। যদি এমন কথা সত্য হয় যে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গীর সঙ্গে পথ চলতি মানুষের দৃষ্টিভঙ্গী বেশ মিল খেত তাহলে একথাও সত্য যে এলিজাবেথীয় যুগের মানুষ অনেক ব্যাপারে শেকস্‌পীয়রের মতামতের সঙ্গে একমত ছিলেন।

শেকস্‌পীয়রের নাট্যচিন্তা এমন শক্তির অধিকারী ছিল যে যাঁরাই ক্ল্যাসিক্যাল থিয়েটারের গোঁড়ামির বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা করেছিলেন তাঁরাই শেষ পর্যন্ত শেকস্‌পীয়রের পতাকা তলে সমবেত হয়েছিলেন। তাঁর নাটক একদিকে যেমন ক্ল্যাসিক্যাল নাটকের গঠনভঙ্গীর সব কটি গোঁড়ামিকে নস্যাৎ করেছে (তিন ঐক্যের গোঁড়ামি, অতিনাটকের সমাবেশ, হাস্য ও গম্ভীর রসের পাশাপাশি অবস্থান, সাসপেন্স ও ক্লাইম্যাক্সের ব্যবহার ইত্যাদি) তেমনি অন্য-দিকে এলিজাবেথীয় থিয়েটারের তীব্র গতিশীল মঞ্চব্যবস্থার দাবী পূরণ করতে সক্ষম হয়েছিল। এই এলিজাবেথীয় থিয়েটার কেবলমাত্র ঐ যুগের উৎপন্ন ফসল নয় বরং ভবিষ্যতের বাক্স-মঞ্চের পূর্বসূরীও বলা যায়। তাই এই এলিজাবেথীয় থিয়েটার দাঁড়িয়ে আছে ক্ল্যাসিক্যাল ও আধুনিক মঞ্চব্যবস্থার সন্ধিক্ষণে।

শেকস্‌পীয়রের মঞ্চসজ্জা সম্বন্ধে দু-এক কথায় বলতে গেলে বলতে হয় থিয়েটারের ব্যাপারে তাঁর কোনো আচারনিষ্ঠ গোঁড়ামি ছিল না বরং ইচ্ছাকৃত-ভাবে তিনি রীতিসিদ্ধ ভঙ্গীই গ্রহণ করেছিলেন। আসল ঘটনা হোলো শেকস্‌পীয়রের মঞ্চব্যবস্থার মূল কথা হোলো তাঁর নাটকে মঞ্চের পরিসরটুকুর ব্যবহার যার মাধ্যমে তিনি নাটককে চরম গতিশীল করে তুলতেন। নয়তো

"অ্যাণ্টনি ও ক্লিওপেট্রার" মত বিয়াল্লিশটি দৃশ্য সম্বলিত নাটককে দুর্বার গতিতে চরম মুহূর্তের দিকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়া প্রায় দুঃসাধ্য হোতো।

থিয়েটারের ইতিহাস বলে, ক্ল্যাসিক্যাল থিয়েটারের কাছে যখন দাবী এল পথ ছেড়ে সরে দাঁড়াবার, তখন শেকস্পীয়রের অনুপ্রেরণায় রোম্যানটিসিজম এসে দায়িত্ব কাঁধে তুলে নিলো। এই রোম্যাণ্টিক থিয়েটার আসলে কি? রোম্যাণ্টিসিজম-এর মূল ছিল গ্রীক সংস্কৃতির চেয়ে বেশী "গথিক" বা প্রাচীন জর্মন জাতির সংস্কৃতির মধ্যে। জর্মনীতে এই আন্দোলনের নেতা ছিলেন জে. জি. হার্ডার (১৭৪৪-১৮০৩)। এই দার্শনিকের চিন্তায় অনুপ্রাণিত হয়ে গ্যয়টে জর্মন জাতির নৈতিক পুনরুজ্জীবনের উদ্দেশ্যে সাহিত্যচর্চায় ব্রতী হন। এই আন্দোলনে ব্রতী উদারনৈতিক মধ্যবিত্ত শ্রেণীর শিল্পী-সাহিত্যিকরা ফরাসী বিপ্লবের নৃশংসতায় আতংকিত ছিলেন, কিন্তু তার প্রভাব অস্বীকার করার সাধ্য তাঁদের ছিল না। এই প্রথম ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবোধের চেতনা এল, ব্যক্তির সঙ্গে সামগ্রিক সমাজের দ্বন্দ্বই হয়ে উঠল শিল্প সাহিত্যের মূল বিষয় এবং ব্যক্তির মনস্তত্ত্ব মঞ্চের কেন্দ্রবিন্দু হয়ে উঠলো। নেপোলিয়ন কড়া হাতে ফরাসী বিপ্লবকে দমন করার পর এবং ওয়াটারলুর যুদ্ধে পরাজয় স্বীকার করার পর রোম্যাণ্টিক মতবাদ জর্মনীর ভূখণ্ড থেকে ফ্রান্সে স্থানান্তরিত হয়।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধে অগ্রগামী চিন্তাবিদ্‌রা উপলব্ধি করেন থিয়েটারের প্রাণশক্তি যেন ক্রমশঃ স্তিমিত হয়ে আসছে। সবচেয়ে স্পষ্টভাবে উপলব্ধি এবং ব্যাখ্যা করেন এক ফরাসী ভদ্রলোক যাঁর লেখা এবং কার্যকলাপ অনেকেরই চক্ষুশূল হয়ে ওঠে। পুরনো থিয়েটারের জঞ্জাল ঝেঁটিয়ে ফেলে নতুন কার্যক্রম গ্রহণ করার দায়িত্ব এসে পড়ে এই উৎসাহী যুবকের কাঁধে। নাম এমিল জোলা।

১৮৮১ সালে, প্রতিষ্ঠিত ঔপন্যাসিক হিসেবে জোলা "থিয়েটারে ন্যাচারালিজম" এই শিরোনামে কয়েকটি প্রবন্ধ প্রকাশ করেন। তিনি বলেন:

> "নাটককে উপকথা ও কাল্পনিক জগতের
> সাজানো কাহিনী ছেড়ে সতেজ জীবনে ডুব
> দিতে হবে। সেখানে থাকবে জীবন্ত চরিত্র ও
> তার পারিপার্শ্বিক। বিগত দিনের অবক্ষয়ী

চিন্তা নিজেই ধ্বসে পড়বে। আমাদের পথ
পরিষ্কার করার দায়িত্ব কাঁধে তুলে নিতে হবে।"

থিয়েটারে সমস্ত বস্তাপচা রীতিনীতি সমূলে ধ্বংস করতে হবে, বদলে আনতে হবে কি? "বিজ্ঞান।" বললেন জোলা। বৈজ্ঞানিক পরীক্ষা-নিরীক্ষার মানসিকতা আনতে হবে নাটকে। "একমাত্র বিজ্ঞানই থিয়েটারকে বাঁচাতে পারে।"

এই উক্তি নিয়ে অনেকে অনেক গুরুত্বপূর্ণ বক্তব্য উপস্থিত করলেন। যেমন কেউ কেউ বললেন বিজ্ঞান শিল্পের সম্পূর্ণ বিপরীত। এ দুটিকে মেশাবার চেষ্টা হাস্যকর। কিংবা বিজ্ঞান নাটকের বিষয়বস্তু হবার উপযোগীই নয়, বিজ্ঞানীকে নিয়ে নাটক লেখার কথা কেউ কোনদিন ভেবেছে?

কিন্তু নাটকের ইতিহাসে সবচেয়ে প্রাচীন নাটকই তো বিজ্ঞানীকে নিয়ে। আনুমানিক খ্রীষ্টপূর্ব ৪৬৫ শতাব্দীতে লেখা এসকাইলাসের "প্রমিথিয়ুস বাউণ্ড" নাটকের নায়ক দেবতাদের অস্বীকার করে মানুষের হাতে আগুন এনে দিয়ে মানুষকে দেবতার পর্যায়ে উন্নীত করার জন্য কঠোর অত্যাচার সহ্য করেছিলেন। প্রমিথিয়ুস কি ভবিষ্যৎ বিজ্ঞানীর রূপক নন? কিংবা গ্যয়টের "ফাউস্ট"? পৃথিবীর কয়েকজন শ্রেষ্ঠ শিল্পী তো নিজেরাই শিল্প ও বিজ্ঞান উভয় প্রতিভার মিলন কেন্দ্র। জোলা কেবলমাত্র যুক্তি তর্কে সন্তুষ্ট ছিলেন না। থিয়েটারকে পুনরুজ্জীবিত করতে জোলা এক নতুন ফর্মুলা দেন। সে ফর্মুলার আসল বক্তব্য হোলো—"কোনো ফর্মুলা নয়"

"মহান সত্য এবং বৈজ্ঞানিক পরীক্ষা-নিরীক্ষার
যে জোয়ার এসেছে তার ঢেউ এনে থিয়েটারে
তুলতে গেলে তাকে কোনো বিশেষ রীতি-
নীতির নিগড়ে বাঁধলে চলবেনা। কোনো
নিয়ম নয়, কোন ফর্মুলা নয়, কোনো স্থিরী-
কৃত মানদণ্ড না—কেবলমাত্র জীবন।"

জোলার এই চিন্তার প্রেরণা ছিল বিখ্যাত শারীরতত্ত্ববিদ বার্ণাড-এর বৈজ্ঞানিক গবেষণা সমূহ। জোলা বললেন বার্নাড যদি প্রাণীর "ভাবাবেগ" নিয়ে গবেষণা করতে পারেন তাহলে নাট্যকার কেন সমাজের স্বার্থে মানুষের ভাবাবেগ নিয়ে ব্যাখ্যা করতে পারবেন না? মানুষের মনের বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ দরকার।

জোলারই একটি গল্পের নাট্যরূপ নিয়ে ১৮৮৭ সালের বসন্তকালের এক সন্ধ্যায় "ন্যাচারালিজম" মঞ্চে হাজির হয়। পরিচালক ছিলেন আঁতোয়ান। সমালোচকরা একবাক্যে ঘোষণা করেন তাঁরা থিয়েটারের ক্ষেত্রে এক রত্ন আবিষ্কার করেছেন মঁমঁত-এর কাছে। রাতারাতি ইওরোপীয় থিয়েটারের এক নামজাদা লোক হয়ে ওঠেন আঁতোয়ান—এটা দেখে তিনি নিজেই খুব অবাক হয়ে যান।

উনবিংশ শতাব্দীর সত্তর দশকে প্যারিসের থিয়েটারে কাউকে "ন্যাচারালিস্ট' আখ্যা দেওয়া প্রায় বিংশ শতাব্দীর এই সত্তর দশকে "নকশাল পন্থী" আখ্যা দেওয়ার মতই বিপজ্জনক ছিল। যাই হোক থিয়েটারে "ন্যাচারালিজম"-এর জন্ম হোল। কিন্তু এ ব্যাপারে "ন্যাচারালিজম-"এর পিতা আঁতোয়ানের চেয়ে পিতামহ জোলার কাছ থেকে অনেক বেশী জানা যাবে। "ন্যাচারালিজম"-এর নিজস্ব প্রয়োজনেই মঞ্চসজ্জায় স্বতন্ত্র এক ভঙ্গীর দরকার ছিল। দর্শককে ভুলিয়ে দিতে হবে যে তাঁরা থিয়েটারের প্রেক্ষাগৃহে বসে নাটক দেখছেন। উদাহরণ স্বরূপ জোলা থিয়েটারে ফুটলাইটের ব্যবহার সম্বন্ধে ঘোরতর বিরোধী ছিলেন কারণ এতে আলোকসম্পাত স্বাভাবিক হয় না। কিন্তু এ ব্যাপারে যিনি সবচেয়ে অগ্রগণ্য তিনি হলেন জর্মানীর এক ছোট্ট রাজ্যের কোর্ট থিয়েটারের পরিচালক ডিউক অফ স্যাকস্-মাইনিংগেন। আঁতোয়ান এঁর নাট্যপ্রযোজনা দেখেন ব্রাসেলস্ শহরে এবং এত মুগ্ধ হন যে এক দীর্ঘ চিঠিতে তা লিপিবদ্ধ করেন। আঁতোয়ান দৃশ্যসজ্জাকে অভিনেতার পিছনে দণ্ডায়মান নিছক একটি পরিবেশ মনে করতেন না। ডারউইনের "অরিজিন অফ স্পেসিস"-এর মতো পরিবেশের গুরুত্ব তাঁর কাছে ছিল অপরিসীম। থিয়েটারে ডারউইনবাদের এই প্রথম প্রয়োগ। দৃশ্যসজ্জা এখন থেকে আর কেবলমাত্র "যথাযথ" কিংবা "চমকপ্রদ" বা "নিছক পশ্চাৎপদ" নয় বরং তার একটা ব্যক্তিগত চরিত্র এবং ইতিহাস আছে। অভিনেতার মত তারও একটা নির্দিষ্ট চেহারা আছে। এখন থেকে ন্যাচারালিস্টিক নাটক নানা থিয়েটারে পৌঁছতে লাগল এবং ক্রমশঃ সবাই উপলব্ধি করতে পারলেন যে ন্যাচারালিজম কেবলমাত্র নাটকের পাণ্ডুলিপিতে সীমাবদ্ধ নয়, এটা একটা নতুন প্রয়োগ পদ্ধতি।

প্রশ্ন উঠতে পারে এই ন্যাচারালিস্টিক ভঙ্গীর পিছনে কী চিন্তা কাজ

করেছিলো? কেন তার আবির্ভাব ঠিক এই মুহূর্তে অবশ্যম্ভাবী হয়ে উঠলো? কোন্ ধরনের দর্শক এই ভঙ্গীকে সাধুবাদ এবং স্বাগত জানিয়েছিলেন? এবং এবং সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ প্রশ্ন বিজ্ঞানের ওপর এত গুরুত্ব কেন?

শেষ প্রশ্নটির জবাব পেলেই দেখা যাবে বাকি কটির উত্তর মিলেছে। তাই কয়েক মুহূর্তের জন্য আমাদের পিছিয়ে যেতে হবে সামন্ততান্ত্রিক যুগের অভিজাত থিয়েটারের যুগে—যা মুষ্টিমেয় দর্শককে তুষ্ট করার জন্যই সৃষ্টি হয়েছিল।

১৬৮৭ সালে এক গভীর ধর্মভীরু ইংরেজ আইজ্যাক নিউটন, গ্রহের গতিবিধি লক্ষ্য করে তাঁর মতামত একটি বইতে লিপিবদ্ধ করেন; বইটির নাম—"প্রিন্সিপিয়া"। অঙ্কশাস্ত্রের প্রমাণভিত্তিক তথ্যের দ্বারা তিনি বলেন সৌরমণ্ডল যন্ত্রবিজ্ঞানের নিয়মানুযায়ী চলে। নিউটনের এই চিন্তা মানুষকে যেভাবে নাড়া দেয় আধুনিক যুগে বসে তা অকল্পনীয়। মানুষের কাছে হঠাৎ মনে হোলো জীবনের সব গভীর রহস্য উদ্‌ঘাটিত হয়ে গেছে। মনে হোলো সমস্ত জ্ঞান মানুষের হস্তগত হয়ে গেছে। সামন্ততান্ত্রিক চিন্তাধারার বিরুদ্ধে সংগ্রামশীল ফরাসী চিন্তাবিদ্‌দের কাছে মনে হোলো বুঝি বা স্বর্গের সব জারিজুরি দিবালোকের মতো স্পষ্ট হয়ে গেলো। ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত সামন্তপ্রভুরা নানা আধ্যাত্মিক চিন্তা-ভাবনায় মানুষকে আচ্ছন্ন করে তাদের শাসনব্যবস্থা টিঁকিয়ে রেখেছিলেন। বিজ্ঞানের আলোকে সেইসব মিথ্যার মুখোশ উন্মোচন করবার প্রয়োজন সকলেই ক্রমশঃ অনুভব করছিলেন। ফরাসী বিপ্লবের পর ক্ল্যাসিক্যাল নাটকের ভঙ্গীকে চ্যালেঞ্জ করেছিলেন বিশিষ্ট অভিজাতরা। আর বিজ্ঞানের আবির্ভাবের পর সামন্ততন্ত্রকে চ্যালেঞ্জ করলেন মধ্যবিত্ত শ্রেণীর মানুষ। এই নতুন দর্শকরা ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যের জয় গানের তাগিদে নাটকে রোম্যান্টিসিজম-এর জন্ম দেন। নাটকের মুখ্য লক্ষ্য এখন শাসকবর্গের বীরোচিত কার্যকলাপ নয় বরং ব্যক্তির আশাআকাঙ্ক্ষা এবং বিবেক।

কিন্তু ইতিহাস একটা সমস্যার সমাধান করতে না করতেই আরেকটি সমস্যা এসে হাজির হয়। উনবিংশ শতাব্দীতে বিজ্ঞান ও শিল্পের অগ্রগতির ফলে কুটিরশিল্পের স্থান নেয় বিদ্যুৎশক্তিচালিত কারখানা। এই শিল্পবিপ্লব নতুন মানুষের জন্ম দেয়—আধুনিক সর্বহারা এবং ছোটখাট নানা পেশায় নিযুক্ত মানুষ যাদের জীবনধারণের মান সর্বহারার তুলনায় কোনোভাবেই উন্নত নয়।

প্রতিবাদ, ধর্মঘট, বিক্ষোভ, ট্রেড ইউনিয়ন কার্যকলাপ মারফত সর্বহারা ঐক্যবদ্ধভাবে সামাজিক সংস্কারের দাবী জানাতে থাকেন। উপরন্তু সমাজতান্ত্রিক রাজনৈতিক দলের নেতৃত্বে এই ঐক্যবদ্ধ শ্রমিকশ্রেণীর কার্যকলাপ শিল্পপতিদের চিন্তিত করে তোলে। ফলে পুলিসী তাণ্ডব চলতে থাকে অবিরাম, ব্যাপক শ্রমিক আন্দোলনকে দমন করার উদ্দেশ্যে। ১৮৭১ সালে প্যারিসের শ্রমিকশ্রেণী কয়েক মাসের জন্য রাজনৈতিক ক্ষমতা দখল করে পৃথিবীর ইতিহাসে প্রথম শ্রমিক রাষ্ট্রের পত্তন করেন এবং অবশেষে ভের্সাই-এর সৈন্যবাহিনীর অকথ্য অত্যাচারে তাঁরা ক্ষমতাচ্যুত হন।

এসব ব্যাপক রাজনৈতিক ঘটনারফলে মানুষ রোম্যান্টিক মতবাদ পুনর্বিবেচনা শুরু করেন। প্যারী কমিউন প্রতিষ্ঠার প্রায় সতেরো বছর বাদে থিয়েটারে এক নতুন মতবাদের আবির্ভাব আসন্ন হয়ে ওঠে। এই মতবাদের প্রবক্তারা অনেকেই নিম্নমধ্যবিত্ত কিংবা শ্রমিকশ্রেণীর প্রতিনিধি। স্বভাবতঃই ন্যাচারালিজম মানুষের জীবনে, ঘরসংসারে ঢুকে পড়ে; শ্রমিকশ্রেণীর কুঁড়ে ঘরে উঁকি দেয়; পুলিশ কোর্ট কিংবা বেশ্যালয়ে হাজির হয়। এবং গ্যয়টে ও শীলের-এর উচ্চমানসম্পন্ন নৈতিক তর্কবিতর্ক ছেড়ে আশু সামাজিক সংস্কারের জন্য আন্দোলন শুরু করে। জীবনকে উন্নত করতে গেলে জীবনকে জানতে হবে। এঁদের প্রতিনিধিস্বরূপ ইবসেন, হাউপ্‌ট্‌মান, স্ট্রীণ্ডবের্গ।

ন্যাচারালিজম জীবনকে বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে বিশ্লেষণ না করে জীবনের যথাযথ ছবি তুলে ধরতে লাগলো। বৈজ্ঞানিক ভিত্তিতে থিয়েটারকে প্রতিষ্ঠিত করার স্লোগান দিয়ে ন্যাচারালিজম-এর প্রবক্তারা মঞ্চের সমস্ত রীতিনীতির বিরুদ্ধে যুদ্ধ ঘোষণা করে নাট্যকার, অভিনেতা, শিল্পনির্দেশকদের পরিপূর্ণ ও নিঃশর্ত স্বাধীনতা দাবী করলেন।

অঁতোয়ানের এই অনুপ্রেরণা ফ্রান্সের সীমানা অতিক্রম করে জর্মানী ও রুশিয়ায় ছড়িয়ে পড়েছিল। "থিয়েতর-লাইবর" প্রতিষ্ঠার দু-বছরের মধ্যে তার বার্লিন পরিপূরক "ফ্রাইয়ে ব্যুহনে" থিয়েটারে ইবসেনের "গোস্‌ট্‌স" নাটক নিয়ে যাত্রা শুরু করে। পরিচালক অটো ব্রাহ্‌ম-এর উক্ত প্রযোজনা মঞ্চে নতুন দিগন্তের আভাস আনে। বছর খানেকের মধ্যে "ফ্রাইয়ে ব্যুহনে" বন্ধ হয়ে যায় এবং তার জায়গায় "ফ্রাইয়ে ফোল্‌ক্‌সব্যুহনে" সৃষ্টি হয় ব্রুনো ভিলি, জুলিয়াস ট্যুরক

ও ভিল্‌হেল্‌ম ব্যোল্‌শ-এর আহ্বানে। এঁরা তিনজনই জর্মান সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক পার্টির সদস্য ছিলেন এবং থিয়েটারের মাধ্যমে পার্টি প্রোগ্রাম কার্যকরী করা এবং প্রকৃত থিয়েটার প্রতিষ্ঠা করার উদ্দেশ্য নিয়ে এই থিয়েটার গড়ে তোলেন। পুলিশী তাণ্ডবে এ থিয়েটারের অস্তিত্ব বিপন্ন হয়ে উঠে এবং ক্রমে ভিলিকে গ্রেপ্তার করে কোর্টে হাজির করা হয়। আদালতে ভিলি অত্যন্ত সাফল্যের সঙ্গে সমাজতান্ত্রিক প্রচার এবং শিল্প-সাহিত্যের সমাজতান্ত্রিক দৃষ্টিভঙ্গীর পার্থক্য সম্বন্ধে প্রমাণ প্রয়োগের দ্বারা নিজের বক্তব্যকে প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হন এবং মামলায় জয়লাভ করেন। পুলিশী অত্যাচারকে অগ্রাহ্য করে জর্মান ন্যাচারালিষ্টিক নাট্যচিন্তার অগ্রগতি অব্যাহত থাকে।

অতি দ্রুত ন্যাচারালিজম-এর দোষ ত্রুটি ধরা পড়তে লাগলো এবং প্রমাণ-সিদ্ধ সত্যগুলিকে মনে হতে লাগলো অর্থহীন ভাষার কচকচি। কিন্তু কী কারণে থিয়েটারের কর্মীরা বৈজ্ঞানিক ভিত্তির ওপর প্রতিষ্ঠিত ন্যাচারালিজম্‌-এর নানা দোষ ত্রুটি ধরতে থাকেন? এই বিশেষ মুহূর্তেই বা সে ঘটনা ঘটলো কেন?

আমরা যদি স্মরণ রাখি তাহলে দেখতে পাবো অতীতের সব নাট্যভঙ্গীই মিশ্রভঙ্গী ছিল। এদের কোনোটাই পরিপূর্ণভাবে বাস্তবভিত্তিক ছিল না। সব-কটিই ছিল বাস্তব ও কল্পনার মিশ্রণে গঠিত। নাট্যচিন্তার ক্ষেত্রে যেটা ছিল ঘটনা, সাধারণভাবে মানুষের চিন্তাজগতেও সেটাই ছিল বাস্তব চেহারা। মানুষের চিন্তা আদিম অবস্থা থেকে বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীর প্রসার পর্যন্ত এক সামঞ্জস্যপূর্ণ বিকাশ নয়। এই বিকাশ অসম এবং নিয়মমাফিক নয়। বৈজ্ঞানিক পরিভাষায় বলতে গেলে এই বিকাশের চেহারায় বাস্তব ও কল্পনা দুয়েরই ভাগ রয়েছে। সাধারণ মানুষ দৈনন্দিন জীবনে এ অসঙ্গতিকে মানিয়ে নেয়। কিন্তু বিজ্ঞান, শিল্প বা দর্শনের ক্ষেত্রে এই দ্বন্দ্ব বাড়তেই থাকে। ফলে এক চরম প্রতিদ্বন্দ্বিতা প্রকাশ পায় এবং যে কোনো এক দিকে এগুলে অন্যদিকে তার প্রতিক্রিয়া দেখা যায়।

এই বাস্তবভিত্তিক চিন্তা নিউটনের সময় থেকে ক্রমশঃ বৃদ্ধি পায় এবং ঊনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি এতকালের অবহেলিত বিজ্ঞান দেখা যায় মানুষের ভাগ্য নির্ধারণ করছে। কিন্তু প্রকৃত ঘটনা থেকে দেখা গেল বিজ্ঞানের জয়যাত্রা এখনও সুপ্রতিষ্ঠিত নয়। কল্পনা বাস্তবের কাছে সাময়িকভাবে নতি স্বীকার

করেছে কিন্তু এখনও সে বিরুদ্ধপক্ষ। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধে দেখি বৈজ্ঞানিক ভাবধারা ক্রমশঃ ধ্বসে পড়েছে। নিউটনের আবিষ্কারের ওপর সুপ্রতিষ্ঠিত সমস্ত চিন্তা আর টিকছেনা। ফলে মানুষের চিন্তাজগতে বিভ্রান্তি এবং কল্পনা নতুনভাবে ক্রমশঃ বৈজ্ঞানিক ভিত্তিকে স্থানচ্যুত করছে। নতুন দার্শনিক মতবাদ—যেমন হেগেল-এর দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ এর উৎকৃষ্ট উদাহরণ। এই সব আদর্শবাদী দর্শন ও চিন্তা বিজ্ঞানের কাছে চাক্ষুষ প্রমাণ দাবী করতে লাগলো, ফলে চাক্ষুষ প্রমাণ দিতে অক্ষম বিজ্ঞান সাময়িকভাবে পিছু হটতে বাধ্য হোলো।

থিয়েটারে এই নতুন চিন্তার সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ এবং উগ্র ন্যাচারালিজম-বিরোধী অবদান হোলো থিয়েটারীভঙ্গী (THEATRICALISM), সবচেয়ে নম্র হোলো রূপকধর্মী (SYMBOLISM) এবং এ দুয়ের মধ্যে অনিশ্চিত এক মধ্যপন্থা।

মাক্স রাইনহার্ডট্ হলেন সেই ব্যক্তি যাঁকে রূপকধর্মী থিয়েটারের শিক্ষক বলা যায়। ন্যাচারালিস্টদের কাছে থিয়েটার জিনিষটা "সৌন্দর্য" ছিল না। রূপকধর্মীদের কাছে থিয়েটার মাত্রেই "সৌন্দর্য"। এই সৌন্দর্যবোধের তাড়নায় তাঁরা থিয়েটারে সার্কাসের জাঁকজমক থেকে শুরু করে সব কিছু ব্যবহার করলেন। কিন্তু অচিরেই এই রূপকের বিরুদ্ধে প্রতিক্রিয়া দেখা গেল। উদার-নৈতিক মধ্যবিত্তরা শেকস্পীয়র, গ্যয়টে, শীলের সম্বন্ধে শ্রদ্ধাবনত ছিলেন। তারা এই সব নাটকে রূপকধর্মীদের দৌরাত্ম্যে চরম বিক্ষুব্ধ হলেন। উপরন্তু "পরিবেশ" নামক বস্তুটি রূপকধর্মী পরিচালক গর্ডন ক্রেগ, আপিয়া, বা রাইনহার্ডট্-এর অভিধানে ছিল না। চরিত্রের পরিবেশ নিয়ে তাঁদের মাথাব্যথা ছিল না। তাঁদের মুখ্য লক্ষ্য ছিল মঞ্চসজ্জা। এই মঞ্চসজ্জা এক অনড় নিরপেক্ষ পশ্চাৎপট যেখানে মানুষ ইচ্ছামত ঘুরছে ফিরছে। শুধুমাত্র পরিবেশের মনস্তাত্ত্বিক অস্তিত্বটুকু বজায় রইলো। অধিকাংশ রূপকধর্মী পরিচালকই পুরনো কথাকে নতুন ভাবে বলার চেষ্টা করলেন।

রূপকধর্মী ভঙ্গীর শেষ পর্যায়কে সুবিধার্থে নিও-রোম্যান্টিক বলা যায়। এই নিও-রোম্যান্টিক ভঙ্গী তিনটি মুখ্য বিভাগে বিভক্ত; তার মধ্যে এক্সপ্রেশ-নিজম সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য এবং ভঙ্গীর দিক থেকে সবচেয়ে সোচ্চার। গিওর্গ

কাইজার, ভাল্টের হাসেনক্লাভের, আর্নল্ড ৎসোআইগ, ফন উন্‌রুহ প্রমুখ নাট্যকারের নাম বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। কিন্তু রূপকধর্মীরা নিজেরাই নিজেদের সংকট ডেকে আনলেন। সে সংকট হোলো "কল্পনার সংকট"। রূপকধর্মীরা রূপকের মাধ্যমে জীবনকে ব্যাখ্যা করতে চাইলেন কিন্তু সেই রূপকের ব্যবহারের ব্যাপারে যথেষ্ট সচেতন ছিলেন না। তাঁরা নিরস নিষ্প্রভ এবং অপরিহার্যের মধ্যে সঠিক বিচার করতে পারেন নি। এটি সবচেয়ে বেশী চোখে পড়ত নাটকের পাণ্ডুলিপিতে। পরিচালকরা দৃশ্যসজ্জার ব্যাপারে নিঃসন্দেহে গুরুত্বপূর্ণ বৈচিত্র্য আনেন এবং অভিনেতাকে নাটকে অপরিসীম গুরুত্ব দেন। মঞ্চের কলাকৌশলের খোঁজে তাঁরা কলাকৌশলের কারণ কি তা ভুলে গিয়েছিলেন। সর্বোপরি সৌন্দর্যের প্রেমিক হতে গিয়ে তাঁরা জীবন প্রেমিক হতে ভুলে গিয়েছিলেন।

ন্যাচারালিজম-এর বিরুদ্ধে যুদ্ধ হয়েছিল এবং জয়লাভও বলা যায়, হয়েছিল। কিন্তু কিছুদিন বাদেই সবাই এক বিচিত্র ঘটনা লক্ষ্য করলেন। ন্যাচারালিজমকে চিরতরে শেষ করার পরিবর্তে ক্রমশঃ রূপকধর্মীদের ন্যাচারালিষ্টিক দৃষ্টিভঙ্গী ও মানসিকতা ফুটে বেরুতে লাগলো। ন্যাচারালিজম-এর সবচেয়ে বড় ত্রুটি বা ভ্রমাত্মক ধারণা ছিল যে সে মঞ্চে জীবনের এক বিশ্বাসযোগ্য মায়াজাল সৃষ্টি করতে সক্ষম হবে। এবং রূপকধর্মী পরিচালকরা কখনও এ বিশ্বাসকে চ্যালেঞ্জ করেন নি বরং সর্বদা চেষ্টা করেছেন ন্যাচারালিস্টরা যে মায়াজাল সৃষ্টির চেষ্টা করতেন সেটাকেই কি ভাবে আরো বিশ্বাসযোগ্য করে উপস্থিত করা যায় এবং সে ব্যাপারে তারা সাময়িকভাবে সফলও হয়েছিলেন। কিন্তু থিয়েটারের উদ্দেশ্য কি শুধু জীবনের মায়াজাল সৃষ্টি করা? নাকি দর্শককে প্রভাবিত করে জীবনকে পরিবর্তন করতে তাকে উদ্বুদ্ধ করা? তাই মঞ্চে জীবনের বিশ্বাসযোগ্য মায়াজাল সৃষ্টি করা হয়েছে এ থেকে একথা প্রমাণ হয় না যে একটা গুরুত্বপূর্ণ পরিবর্তন এসেছে থিয়েটারে।

তাহলে থিয়েটার এখন কোন্ পথে এগুবে? উনবিংশ শতাব্দীর ন্যাচারালিস্টরা মঞ্চ থেকে সমস্ত থিয়েটারী প্রথা ও পদ্ধতিকে নির্বাসিত করে সেখানে জীবনের বিশ্বাসযোগ্য প্রতিমূর্তি প্রতিষ্ঠা করতে চেয়েছিলেন। তাহলে পুনরায় সেই সব প্রথা ও পদ্ধতিকে ফিরিয়ে আনতে হবে থিয়েটারের বৃহত্তর স্বার্থে।

থিয়েটার থিয়েটারই—এক টুকরো জীবন নয়। অতএব "থিয়েটারটা হোক থিয়েটারী"—হোলো সাম্প্রতিক শ্লোগান। ১৯০৩ সালে গিওর্গ ফুক্স লিখলেন :

> "নাটককে তার নানা উপাদানের মাধ্যমে ফুটিয়ে তুলতে হবে। "থিয়েটার" কথাটি এই সব উপাদানের সমষ্টি। থিয়েটারী বলতে আমরা এই কথা বুঝি।"

১৯১১ সালে গর্ডন ক্রেগ বললেন :

> "...দৃশ্যসজ্জা হাঁটাচলা বা পোশাক-পরিচ্ছদে তথাকথিত "ন্যাচারালিস্টিক" হাবভাব সর্বদা এড়িয়ে চলো। তথাকথিত "ন্যাচারালিস্টিক" ভঙ্গী মঞ্চে ঢুকে পড়েছিল কারণ অতীতে মায়াজাল সৃষ্টির ব্যাপারটা হয়ে পড়েছিল নিষ্প্রভ, প্রাণহীন। কিন্তু ভুলে গেলে চলবে না মায়াজালও মহান হতে পারে। কৃত্রিমতাও মহান হয়ে উঠতে পারে।"

থিয়েটারে থিয়েটারী ভঙ্গীর প্রবক্তারা একটু ভেবে দেখলেই দেখতে পেতেন প্রায় ১৭৭৫ সাল নাগাদ গ্যয়টে "অন ড্রামাটিক ফর্ম" প্রবন্ধে বলেছিলেন :

> "যাঁরা মঞ্চের কাজ করবেন তাঁদের মঞ্চ জিনিষটিকে বুঝতে হবে। দৃশ্যসজ্জায় কার্যকারিতা, আলোর ব্যবহার এবং নানা রংয়ের খোলতাই—চকচকে লিনেন বা চুমকির ব্যবহার সম্বন্ধে তাঁরা ভেবে দেখলে ভালো হয়। ...প্রকৃতিকে হুবহু মঞ্চের ওপর টেনে তোলার দরকার নেই বরং শিশুরা পুতুল খেলায় কার্ড-বোর্ড, রঙীন কাপড়ের টুকরো ইত্যাদি যেসব জিনিষ ব্যবহার করে, তা দিয়ে কাজ করার চেষ্টা করা উচিত।"

দেখা যাচ্ছে ভাইমার থিয়েটারের ম্যানেজার একশো পঁচিশ বছর আগেই ভাবতে পেরেছিলেন বিংশ শতাব্দীতে গর্ডন ক্রেগ বা ফুক্‌স যা ভাবলেন।

ন্যাচারালিস্টিক থিয়েটারের অসাফল্যের পর ইউরোপীয় থিয়েটার এমন পথে পা বাড়ায় যা সেই থিয়েটারকে ক্রমশঃ দর্শক থেকে দূরে, দূরান্তরে নিয়ে যেতে থাকে। সিম্বলিজম, এক্‌স্‌প্রেশনিজম, স্যুর-রিয়ালিজম, থিয়েট্রিক্যালিজম প্রভৃতি ভঙ্গী থিয়েটারের কর্মীদের দৃষ্টিকে ক্রমশঃ অন্তর্মুখী করে তোলে। অর্থাৎ সমস্যা তাদের নিজেদের কার্যক্রম ও তার সমস্যাকে কেন্দ্র করেই ঘুরতে থাকে। শেষ পর্যন্ত তা এমন এক জায়গায় পৌছোয় যেখানে তাঁরা ক্রমশঃ দর্শক থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে অবশেষে নিজেদের মধ্যে কথা বলতে থাকেন।

কিন্তু সবচেয়ে বড় সত্য হোলো থিয়েটারের অস্তিত্ব কি তার নানা ভঙ্গী বা কলাকৌশলের জন্য? নাট্যকার, অভিনেতা, পরিচালকের জন্য? শিল্প নির্দেশকের জন্য? কোনো ভঙ্গীই সার্থক নয় যদি না তা দর্শককে আকৃষ্ট করে, উদ্বুদ্ধ করে? বের্টল্ট ব্রেশ্‌টের থিয়েটার এই প্রশ্নটিকেই মূলমন্ত্র করে আধুনিক থিয়েটারের ইতিহাসে উজ্জ্বল জ্যোতিষ্ক হিসেবে বেঁচে রয়েছে।

১৯১৮ সালে যুদ্ধের পর জর্মন সৈন্যবাহিনী দেশে ফিরছে পরাজয় বরণ করে এবং সংখ্যায় এক-দশমাংশ হয়ে। তারা যুদ্ধে গিয়েছিল কাইজার ও রাষ্ট্রের জয়গান করতে করতে, কিন্তু ফিরছে কাজ ও খাদ্যের দাবীতে প্রতিবাদে মুখর হয়ে। তাদের শ্লোগান—"মুনাফাবাজ কাইজার—নিপাত যাক।"

সামাজিক ও অর্থনৈতিক দিক থেকে বিশৃঙ্খল ও শতধাদীর্ণ জর্মনী দক্ষিণ-পন্থী ও বামপন্থী শক্তির মধ্যে দোদুল্যমান অবস্থা থেকে অবশেষে মধ্যপন্থীদের এক কোয়ালিশন গঠন করে কোনো রকমে শাসনব্যবস্থা টিঁকিয়ে রেখেছেন। অন্যদিকে চরম দক্ষিণপন্থী ফ্যাসিস্তরা রাস্তায় রাস্তায় ঘুরে বেড়াচ্ছিল—"ইহুদী ও কম্যুনিস্টদের রক্ত চাই" বলে। অতি সহজেই হিটলার ও তার ঝটিকা-বাহিনী জর্মন শিল্পপতিদের নয়নের মণি হয়ে উঠেছে। সরকারীপক্ষ—যাঁরা কম্যুনিজম্ ও ফ্যাসীবাদ উভয়কেই সমানভাবে ঘৃণা করতেন তাঁরা সমস্ত শক্তি দিয়ে সব বিরুদ্ধপক্ষকে খতম করতে উদ্যত। থুরিংগেন ও রুহ্‌র অঞ্চলের অসহায় শ্রমিকের ওপর অত্যাচার করা সহজ কিন্তু দক্ষিণপন্থী ফ্যাসিস্তদের দোরস্ত করা অত সহজ নয় কারণ বার্লিনে তাদের পিছন থেকে মদদ্ জোগাচ্ছে কাপ্ ও লুট্‌ভিৎস এবং মিউনিকে হিটলার। তাই শান্তির বদলে এল নাৎসীবাদ।

এই যুগে বসে ব্রেশ্‌ট কিভাবে তাঁর মত ও ভঙ্গীকে দৃঢ় ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হলেন সেটা বুঝতে গেলে আমাদের বুঝতে হবে তাঁর যুগকে, যে যুগে তিনি তাঁর নাট্যচিন্তাকে বুর্জোয়া মতাদর্শের বৈপরীত্যে ঢেলে সাজলেন সমাজতান্ত্রিক ভাবধারায়। ব্রেশ্‌ট-এর সেই বিশেষ চিন্তাই তাঁকে বিপ্লবী শ্রমিক-শ্রেণী ও বিপ্লবী পার্টির সহযোদ্ধা হিসেবে চিহ্নিত করেছে।

বিশ দশকের শেষার্ধ থেকে ত্রিশ দশকের প্রারম্ভ পর্যন্ত জর্মন সাংস্কৃতিক জগতে বুদ্ধিজীবীরা নতুনভাবে চিন্তা শুরু করলেন। এঁদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ অংশটি বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণীর রাজনীতি-চিন্তার মাধ্যমে সমস্যার সমাধান খুঁজতে চেষ্টা

করলেন। অপর একটি অংশ নিজেদের প্রগতিশীল ভূমিকাকে অস্বীকার করে প্রতিক্রিয়াশীলদের হাত জোরদার করলেন। নিঃসন্দেহে এই প্রচেষ্টার এক অতীত ইতিহাস আছে কিন্তু তা সর্বশক্তি নিয়েএসময়ে প্রকাশ পায়নি বরং তার কিছু কিছু সুস্পষ্ট লক্ষণ দেখা দিয়েছিল। ছোট বড় নির্বিশেষে নাট্যকারদের চিন্তাজগতে যে পরিবর্তন এসেছিল তা কোনো সাহিত্যগত সমীক্ষা বা নব্য-চিন্তার প্রক্ষেপ নয় কিংবা আঙ্গিকগত নবীকরণের প্রকাশও নয়। বরং বলা চলে সমসাময়িককালের শ্রেণী সংঘর্ষের ব্যাপক ক্ষেত্রেই তার কারণ অন্তর্নিহিত ছিল। তাই থিয়েটারের অভ্যন্তরে কিংবা নাট্যকারদের নাট্যচিন্তায় এই প্রশ্ন সকলের নিদ্রার ব্যাঘাত ঘটাতে শুরু করেছিল যে শিল্পকে বাঁচতে গেলে তাকে শ্রেণীসংগ্রামের হাতিয়ার হিসেবেই গড়ে উঠতে হবে কি না? কিন্তু ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে কি সেই রাজনৈতিক পরিস্থিতি?

১৯২৯ সালের শেষার্ধে নিউইয়র্কের শেয়ার বাজারে এক চরম অর্থ নৈতিক সংকট দেখা দেয় যা এতাবৎকালের ধনতন্ত্রের সবচেয়ে চরম ও স্থায়ী সংকট হিসেবে গণ্য। জর্মনীর শিল্পবাণিজ্যও এ সময়ে দীর্ঘ দুবছর যাবত চরম সংকটের মধ্য দিয়ে অতিক্রম করছিলো। উৎপাদনের হার বহুলাংশে কমে গিয়েছিলো। ১৯৩২ সালে এই অর্থ নৈতিক সংকট যখন চরম পর্যায়ে গিয়ে পৌছল, উৎপাদনের হার ১৯২৮ সালের তুলনায় শতকরা ৬১.২% এসে দাঁড়ালো। এর ফলে বহু ছোট এবং মাঝারি কারখানা ও শিল্প প্রতিষ্ঠান দেউলিয়া খাতায় নাম লেখালো। ফলে বিভিন্ন কলকারখানায় দলে দলে শ্রমিক ছাঁটাই শুরু হোলো এবং মেহনতি মানুষ এক গভীর সংকটের সম্মুখীন হোলো। মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়ও ধ্বংসের মুখোমুখি এসে দাঁড়ালো। ছোটখাট জোতদার ও জমির মালিকদের জমি নীলামে চড়লো বা বন্ধক হোলো। সোভিয়েত বিজ্ঞান আকাদমি থেকে প্রকাশিত "পলিটিক্যাল ইকনমি" নামক বইয়ে প্রকাশিত তথ্যানুযায়ী এই সময়ে ট্রেড ইউনিয়ন সংস্থার সভ্যদের মধ্যে শতকরা ৪৩.২% লোক বেকার হোলো। একচেটিয়া পুঁজির চাপ ও বিশ্বঅর্থনীতির সংকটের বোঝা আপামর জনসাধারণের ঘাড়ে চাপিয়ে দেওয়ায় সমস্ত শ্রমজীবী মানুষের অসন্তোষ এক ব্যাপক রূপ পরিগ্রহ করলো। সর্বত্র এক নতুন বিপ্লবী চেতনার ঢেউ পরিলক্ষিত হতে লাগলো। ১৯২৯ সালের মে দিবসে

জনতার স্বতঃস্ফূর্ত আন্দোলন এবং পুলিসী সন্ত্রাসের বিরুদ্ধে ব্যারিকেডে ব্যারিকেডে লড়াইয়ের স্মৃতি আরও গভীরভাবে এই সংকট মুহূর্তে শ্রেণী-সংগ্রামকে যেন মদদ্ দিল। ১৯৩১ সালের ১লা মে তৎকালীন জর্মন কমিউনিস্ট পার্টির সাধারণ সম্পাদক এর্নস্ট টেহেল্‌মান লিখলেন :

> "যে দিবসে বার্লিনের পথে ব্যারিকেডে ব্যারিকেডে দাঁড়িয়ে শ্রমিকশ্রেণী বিপ্লবী চেতনার যে পথ দেখিয়ে দিলেন এখন তা সমাজের সমস্ত ক্ষেত্রে সুস্পষ্টভাবে রূপ নিয়েছে। জর্মনীতে এই বিপ্লবী জোয়ার এত ঘন ঘন আর কখনও দেখা যায়নি। জনতার এই সংগ্রাম আরো ব্যাপকতম আকার নিয়ে শাসকশ্রেণীর শোষণ যন্ত্রকে চুরমার করে দেবে।"

—এর্নস্ট টেহেল্‌মান : কাম্‌প্‌ ফ্‌রেডেন উনড্‌ আউফ্‌সেৎসে, পৃঃ ৫১

১৯৩০ সালে শ্রমিকরা ব্যাপকহারে ধর্মঘট করে আন্দোলন শুরু করে দেন। এই বছর ১লা জুন মানস্‌ফেল্‌ড-এর চোদ্দ হাজার খনি শ্রমিক ধর্মঘট করেন। ঠিক একমাসের মধ্যেই অর্থাৎ জুলাই মাসে রাইনল্যাণ্ড-ভেসট্‌ফালেন-এর চল্লিশ হাজার খনি শ্রমিক ধর্মঘট করে আন্দোলনকে কয়েক ধাপ এগিয়ে দিলেন। শ্রমিকশ্রেণীর মধ্যে যে কমিউনিস্ট পার্টির প্রভাব উত্তরোত্তর বৃদ্ধি পাচ্ছে তার সুস্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় ১৯৩০ সালের ১৪ই সেপ্টেম্বরের নির্বাচনে। ৪·৬ কোটি মানুষ কমিউনিস্ট পার্টির পক্ষে ভোট দেন। জর্মন শাসকশ্রেণী জনগণের এই বিপ্লবী চেতনায় কেঁপে উঠলো। তারা বুঝতে পেরেছিলো যে জর্মনীতে এখনও যেটুকু গণতান্ত্রিক স্বাধীনতা আছে তাকে সম্পূর্ণভাবে ব্যবহার করেই জর্মনীর শ্রমিকশ্রেণী সংগ্রাম চালিয়ে যাবে। সোশালিস্ট পার্টির কোয়ালিশনের রাজনৈতিক ব্যাখ্যা জনতার কাছে এক চরম আপোষপন্থী মনোভাব বলে ধিকৃত হয়েছে, অন্যদিকে জর্মন বুর্জোয়া শ্রেণী হিটলারের ফাসিস্ত পার্টির পক্ষে সমস্ত পথ প্রশস্ত করতে থাকে। ক্ষমতা দখল করার পর ফ্যাসিস্তরা যেসব প্রচেষ্টা চালাতে থাকে জর্মন জনগণের কাছে তা এক চরম বিশ্বাসঘাতকতা বলে চিহ্নিত হয়। একচেটিয়া পুঁজিপতিদের মধ্যে চরমপন্থীরা প্রথম আঘাত

হানতে থাকেন শ্রমিক সংগঠন এবং বিশেষভাবে কমিউনিস্ট পার্টির বিরুদ্ধে। জর্মন একচেটিয়া পুঁজিপতিরা বুঝতে পেরেছিলেন তৎকালীন আন্তর্জাতিক কমিউনিস্ট আন্দোলনের নেতা সোভিয়েট ইউনিয়নের বিপক্ষে নতুনভাবে যুদ্ধ শুরু করতে হলে দেশের অভ্যন্তরে কমিউনিস্ট পার্টি ও তার নেতৃত্বের সংগঠিত আন্দোলনকে ভেঙে তছনছ করতে হবে। চোখের সামনে জর্মন জনগণ ফ্যাসিস্ত সন্ত্রাসের এই চেহারা দেখে এক বিশ্বযুদ্ধের আশঙ্কায় শঙ্কিত হয়ে উঠলেন। এই সংকট মুহূর্তে কমিউনিস্ট পার্টির কেন্দ্রীয় কমিটি "সমস্ত ফ্যাসীবিরোধী, শান্তিকামী, গণতান্ত্রিক, চিন্তাশীল মানুষকে সংঘবদ্ধ করতে এক পরিকল্পনা" প্রচার করেন। এই পরিকল্পনা জাতীয় ও আন্তর্জাতিক স্বার্থে সমস্ত মানুষকে এই ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামে ঝাঁপিয়ে পড়ার আহ্বান জানায়।

> "ফ্যাসীবাদী এবং উগ্র জাতীয়তাবাদী প্রচারের বিপক্ষে এবং গণতান্ত্রিক অধিকার ও স্বাধীনতা রক্ষায় পার্টি জর্মন ও বিদেশী সাম্রাজ্যবাদীদের মুখোশ উন্মোচন করার সংগ্রামে সকলকে আহ্বান জানাচ্ছে।"

—জর্মন কমিউনিষ্ট পার্টির পঁয়ত্রিশ বছর : (১৯১৮-১৯৫৩)
সোশ্যালিষ্ট পার্টির ডক্যুমেন্ট (৫ম খণ্ড) পৃষ্ঠা—১৮

কমিউনিষ্ট পার্টির পতাকাতলে আপ্রাণ চেষ্টায় এই বৃহৎ গণতান্ত্রিক ফ্রন্ট গড়ে ওঠে।

১৯৩২ সালে জর্মনীতে এই চরম বিশ্বব্যাপী অর্থনৈতিক সংকট তার চরম সীমায় পৌঁছোয়। জনগণের দুর্দশা পৌঁছোয় চরমে তাই তাদের বিপ্লবী কণ্ঠ ক্রমশঃ গর্জে উঠতে থাকে। জর্মনীর একচেটিয়া পুঁজিপতিরা ১৯৩২ সালে হিটলারের সংগে আরো গভীরভাবে গাঁটছড়া বাঁধেন। জনগণের বিপ্লবী কণ্ঠকে স্তব্ধ করতে তাঁরা হিটলারকে ডুসেল্‌ডর্ফ-এর শিল্প সম্মেলনে আমন্ত্রণ করে আনেন ভাষণ দেবার জন্য। দক্ষিণপন্থী সোশ্যালিষ্ট পার্টির সমস্ত প্রতিক্রিয়াশীল চক্রান্ত সত্ত্বেও কমিউনিষ্ট পার্টি, সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক পার্টি এবং তার বিভিন্ন সংগঠনের সঙ্গে একযোগে কাজ করে এই বৃহৎ গণতান্ত্রিক ফ্রন্ট গঠনে খানিকটা সফল হন। ইতিহাসের ছাত্ররা জানেন ১৯৩২ সালে সোশ্যালিষ্ট পার্টি নির্বাচনে

হিন্‌ডেন্‌বুর্গকে জয়যুক্ত করার শ্লোগান তুলেছিল। বৈপরীত্যে কমিউনিষ্ট পার্টির শ্লোগান ছিল :

"হিন্‌ডেন্‌বুর্গকে জয়ী করার অর্থই হোলো
হিটলারকে জয়ী করা। হিটলারকে জয়ী
করার অর্থ হোলো, যুদ্ধকে ডেকে আনা"।

ঐ—পৃঃ ১৭

জনসাধারণের মধ্যে কমিউনিষ্ট পার্টির প্রতি সমর্থন যে বেড়েই চলেছিলো তার প্রমাণ ১৯৩২ সালের ৬ই নভেম্বর নির্বাচনে কমিউনিষ্ট পার্টি ৬ কোটি ভোট পান। ১৯৩২ সালের শেষার্ধে শ্রমিকশ্রেণীর লাগাতার ধর্মঘট বারবার প্রমাণ করছিলো যে দেশের সর্বত্র এক ফ্যাসীবিরোধী প্রতিরোধ গড়ে উঠছে। সোশ্যালিষ্ট পার্টির দক্ষিণপন্থী নেতৃত্ব এই বৃহৎ গণতান্ত্রিক আন্দোলনকে স্তব্ধ করতে মরীয়া হয়ে ফ্যাসীবাদী একনায়কত্বকে প্রতিষ্ঠা করার গুরুতর ঐতিহাসিক অপরাধ পালন করলেন।

এই ঝঞ্ঝা বিক্ষুব্ধ ত্রিশ দশকে কমিউনিষ্ট পার্টির সংস্কৃতি-চিন্তা এই গুরুতর রাজনৈতিক চিন্তাকে কেন্দ্র করেই আবর্তিত হচ্ছিলো। তৎকালীণ জর্মন কমিউনিষ্ট পার্টি সংস্কৃতি চিন্তার ভূমিকাকে গৌণ করে তো দেখেনই নি বরং পার্টির নেতৃবৃন্দ একথা অনুভব করেছিলেন যে বিপ্লবী সর্বহারার মুক্তি আন্দোলনের সমস্যার সঙ্গে এই সাংস্কৃতিক চেতনা অঙ্গাঙ্গী রূপেই জড়িত। শিল্পসৃষ্টি এবং সংস্কৃতি-চিন্তার ক্ষেত্রে সমস্ত প্রশ্ন পার্টির রাজনৈতিক চিন্তার প্রাধান্যে সংকুচিত তো হয় নি, পক্ষান্তরে তা আরও ব্যাপকভাবে পার্টির মতবাদকে প্রচার করতে সাহায্য করেছিলো। যদিও পার্টির শিক্ষা ছিল যুদ্ধবাজ সাম্রাজ্যবাদীদের বিরুদ্ধে শিল্পসংস্কৃতিকে হাতিয়ার রূপে ব্যবহার করার, পাশাপাশি জনগণের সৃজনশীল চিন্তাকে নানাভাবে বিকশিত করার চেষ্টাও সংস্কৃতি-চিন্তার অন্তর্ভুক্ত ছিল।

ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে কমিউনিষ্ট পার্টির সামনে সবচেয়ে বড় যে রাজনৈতিক দায়িত্ব ছিল তা হোলো ফ্যাসীবাদকে রোখা এবং যুদ্ধবাদী মনোভাবকে সমূলে উৎপাটন করা। জর্মনীর যে সাম্রাজ্যবাদী চক্র অধিক থেকে অধিকতর ভাবে ফ্যাসীবাদী আন্দোলনকে প্রত্যক্ষভাবে পরিপুষ্ট করছিলো, তাদের চেষ্টা

ছিলো, জনসাধারণকে সেই সাম্রাজ্যবাদী প্রচেষ্টায়, বিশেষভাবে সোভিয়েট ইউনিয়নের বিরুদ্ধে তাদের আক্রমণাত্মক উদ্যোগে উগ্র জাতীয়তাবাদী প্রচারে আরো বেশী উত্তেজিত করা। এক্ষেত্রে শান্তির প্রস্তাব দেওয়ার অর্থ ছিলো সোভিয়েট ইউনিয়নের সঙ্গে ভ্রাতৃত্বমূলক মনোভাবের রাজনৈতিক বক্তব্য সুস্পষ্টভাবে ঘোষণা করা, কারণ এদুটি প্রশ্ন ওতপ্রোতভাবে জড়িত। শ্রমিকশ্রেণীর সংস্কৃতি-চিন্তার মুখ্য বিষয়বস্তু হিসেবে পার্টি সেই মহান দায়িত্ব কাঁধে নিয়ে নেতৃত্ব দিয়েছিলেন সেই সংকট মুহূর্তে। পার্টির আওতার বাইরের বহু প্রগতিশীল সংগঠন এই ডাকে সাড়া দিয়েছিলো। ১৯২৯ সালের সেপ্টেম্বর মাসে কমিউনিষ্ট পার্টির কেন্দ্রীয় কমিটি "কমিউনিষ্ট পার্টির সংস্কৃতি-চিন্তা এবং শ্রমিকশ্রেণীর সাংস্কৃতিক ফেডারেশনের কাজ" [ডী কুলটুর পোলিটিশেন আউফ্‌গাবেন ভেঅর কমিউনিস্টীশে পারটাইডয়েট্‌শলান্ড উন্ড ডী আরবাইট ইন ভেঅর—ই.এফ.আ] নামক একটি নীতিগত পরিকল্পনা প্রকাশ করেন যাতে পার্টির সংস্কৃতি চিন্তার মূল কথাগুলি ব্যাখ্যা করা হয়েছিল।

(দ্রঃ কমিউনিস্ট পার্টির কেন্দ্রীয় কমিটি কর্তৃক প্রকাশিত :
'জনতার সংগ্রাম' পুস্তিকার ৫ম সংখ্যা পৃঃ ৪)

উক্ত ঘোষিত নীতির প্রথম পংক্তিতে বলা ছিল, বর্তমান অবস্থায় সব সাংস্কৃতিক সংস্থার প্রথম ও প্রধান কর্তব্য হোলো :

> "সমস্ত পচনশীল, ঘৃণ্য জাতীয়তাবাদী মনোভাব ও সাম্রাজ্যবাদী, যুদ্ধবাদী মনোভাবের সক্রিয় বিরোধিতা।"

সাম্রাজ্যবাদী শক্তির এই উগ্র জাতীয়তাবাদী প্রচার এবং পররাজ্যগ্রাসী মনোভাব জর্মন জনগণের অস্তিত্ব বিপন্ন করে তুলেছে। ১৯৩২ সালে আন্তর্জাতিক অবস্থা যখন সংকটের চরমসীমায় পৌছোয় পার্টি তার ফেব্রুয়ারী-প্লেনামের অধিবেশনে নিম্নলিখিত প্রস্তাব উপস্থাপিত করে :

> "কেন্দ্রীয় কমিটির এই সম্মেলন সমগ্র পার্টি ও শ্রমিকশ্রেণীকে আন্তর্জাতিক শ্রমিকশ্রেণীর পিতৃভূমি সোভিয়েট ইউনিয়নের বিপক্ষে পুঁজিপতিদের যুদ্ধের জঘন্য ষড়যন্ত্রের প্রতি দৃষ্টি

আকর্ষণ করছে। সমস্ত ধনতান্ত্রিক দেশে শ্রমিকশ্রেণীর বিরুদ্ধে পুঁজির এই আক্রমণ, ছাঁটাই, বেকারী এবং কয়েকটি দেশে—বিশেষ করে জর্মনী ও পূর্ব ও মধ্য ইউরোপীয় দেশে ফ্যাসীবাদী সন্ত্রাসের ব্যাপক অভ্যুত্থান ও সামরিক একনায়কত্ব কায়েম করার ব্যাপক প্রচেষ্টা—এ সবই মহান সোভিয়েট ইউনিয়নের বিরুদ্ধে যুদ্ধের হুমকীর সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িত। জর্মন কমিউনিষ্ট পার্টিকে অবশ্যই কমিনটার্নের অন্য সব সদস্যদের ন্যায় বর্তমান এই অবস্থার পরিপ্রেক্ষিতে সবচেয়ে গুরুত্ব-পূর্ণ ভূমিকা পালন করতে হবে, এই ভূমিকা হোলো সর্বহারা শ্রেণীর সঙ্গে শ্রমজীবী মানুষের ব্যাপকতম অংশকে সাম্রাজ্যবাদ-বিরোধী সংগ্রামে শামিল করার গুরুত্বপূর্ণ দায়িত্ব।"

পার্টির এ ডাক প্রতিধ্বনিত হোলো জনগণের এক ব্যাপক অংশের দেশব্যাপী আন্দোলনে। ১৯৩২ সালে অ্যামস্টারডামে-আহূত শান্তি সম্মেলনে এই প্রতিধ্বনি আকাশ-বাতাস প্রকম্পিত করল। ১৯৩২ সালের জুলাই মাসে জর্মন সাহিত্য সম্মেলনে এই যুদ্ধ ও শান্তির প্রশ্নে গুরুতর আলোচনা হয়। এ থেকে একথা প্রমাণিত হোলো যে পার্টির নীতি অধিকতরভাবে বুদ্ধিজীবী ও সাহিত্যিকদের প্রভাবান্বিত করেছিলো। ১৯৩৩ সালের ১০ই জানুয়ারী "রেড ফ্ল্যাগ" পত্রিকায় প্রকাশিত—"আন্তর্জাতিক বিপ্লবী সাহিত্যিক সংঘে"র পক্ষ থেকে এক বিবৃতিতে আহ্বান জানান হয়":

"আমরা পৃথিবীর সমস্ত কবি, নাট্যকার, সাহিত্যিক ও লেখকদের আহ্বান জানাচ্ছি তাঁরা যেন তাঁদের প্রতিভার ক্ষুরধার অস্ত্র নিয়ে স্বাধীনতা ও মুক্তিসংগ্রামে লিপ্ত সংগ্রামী

মানুষকে রক্তাক্ত অত্যাচার থেকে রক্ষায়
সচেষ্ট হন।"

—রোটে ফাহ্‌নে : ১০ই জানুয়ারী '৩৩

একচেটিয়া পুঁজিপতিদের শাসনব্যবস্থায় যেখানে ফ্যাসিস্ত পার্টিকে তাঁরা সর্বরকম সাহায্য দিয়ে ক্রমশঃ ইন্ধন যোগাচ্ছিলেন, সেখানে নভেম্বর বিপ্লবের দ্বারা অর্জিত সমস্ত গণতান্ত্রিক অধিকারকে তাঁরা ক্রমশঃ হরণ করছিলেন। তাই সর্বহারাশ্রেণী সাম্রাজ্যবাদী মনোভাবের বিরুদ্ধে সংগ্রাম করছিলো গণতন্ত্রের পুনঃপ্রতিষ্ঠার জন্য। পার্টির ন্যায় শ্রমিকশ্রেণীর সংগঠন সমূহ এবং প্রগতিশীল শিল্পসাহিত্যও প্রতিক্রিয়াশীল শাসকশ্রেণীর বিষনজরে পড়েছিলো। ত্রিশ দশকের আধা-ফ্যাসিস্ত সরকার সর্ষের মধ্যেও ভূত দেখতে শুরু করেন। তাঁদের কর্মকাণ্ড ও রীতিনীতিও ছিল বিচিত্র। প্রগতিশীল শিল্পীদের ওপর আর্থিক চাপ সৃষ্টি করা থেকে পুলিশীসন্ত্রাস পর্যন্ত কোনো কিছুই বাদ যেত না। তাই পার্টি তার রাজনীতি চিন্তার মাধ্যমে প্রতিক্রিয়াশীল চিন্তা ও জনস্বার্থবিরোধী আইন-কানুনের বিরুদ্ধে নেতৃত্ব দিতে এগিয়ে আসেন। শ্রমিকশ্রেণীর সাংস্কৃতিক কর্মীরা পার্টির নেতৃত্বে কাঁধে কাঁধ মিলিয়ে জনসাধারণের ব্যক্তি-স্বাধীনতা হরণ ও প্রতিক্রিয়াশীল শক্তির বিরুদ্ধে লড়তে লাগলেন। শিল্পসংস্কৃতির কণ্ঠরোধ করার এই প্রচেষ্টার বিরুদ্ধে এরিখ মারিয়া রেমার্ক-এর চলচ্চিত্র "ইম্ ভেস্‌টেন নিশ্‌ট্‌স নয়েস্" গণতন্ত্র ও প্রগতির একটি উচ্চতম মানদণ্ডও বলা চলে। এই চলচ্চিত্রকে উপলক্ষ্য করে ফ্যাসিস্ত বর্বররা সমস্ত শক্তি নিয়ে প্রগতিশীল শিল্প-সংস্কৃতির ওপরে ঝাঁপিয়ে পড়ে। কমিউনিস্ট পার্টি এ চলচ্চিত্রের বক্তব্যকে সদর্পে সমর্থন করতে গিয়ে শিল্পসংস্কৃতির ওপর ফ্যাসীবাদী হামলার বিরুদ্ধে সংগ্রামে নেতৃত্ব দিতে এগিয়ে আসেন। যদিও এ চলচ্চিত্রে সমাজতান্ত্রিক চিন্তাধারার কোনো প্রতিচ্ছবি ছিল না বরং ছিল প্রগতিশীল উদারনৈতিক ভাবধারা, তবু এ চলচ্চিত্রকে কেন্দ্র করে গণতান্ত্রিক অধিকার রক্ষায় কমিউনিস্ট পার্টির নেতৃত্বে যে আন্দোলন শুরু হয় তা কোনো বিশেষ শিল্পসৃষ্টি বা শিল্পীর সংগ্রাম ছিল না বরং শিল্পসংস্কৃতির ক্ষেত্রে ফ্যাসিস্ত বর্বরতার বিরুদ্ধে সংগ্রামই ছিল এর মূল উপজীব্য।

পার্টির এই গুরুদায়িত্ব পালনে সবচেয়ে বেশী প্রয়োজনীয় ছিল জনগণের

সমর্থন। একদিকে ছিল সাম্রাজ্যবাদী শক্তির ক্রমবর্ধমান দাপট ও জনস্বার্থ বিরোধী চিন্তাধারা; অন্যদিকে শ্রমিক কৃষক, মধ্যবিত্তকে এই প্রতিক্রিয়াশীল শক্তির বিরুদ্ধে সংগ্রাম করার দায়িত্ব সম্বন্ধে সচেতন করার সর্বরকম প্রয়াস চালানো ছিল পার্টির গুরুদায়িত্ব। পার্টি সব সময় শ্রমিক শ্রেণার সাংস্কৃতিক সংগঠনগুলিকে এ সম্বন্ধে নীতিগত ভাবে সাহায্য করেছিলেন। সংস্কৃতির ক্ষেত্রে পার্টির রাজনৈতিক দায়িত্ব সম্বন্ধে ১৯২৯ সালের সেপ্টেম্বর মাসে যে বিবৃতি প্রকাশিত হয় তা নিম্নরূপ:

> "বর্তমান বুর্জোয়া সংস্কৃতির মতাদর্শ যা প্রতিনিয়ত শোষিত মানুষকে, বিশেষভাবে শ্রমিক শ্রেণীকে গলাধঃকরণ করানো হচ্ছে তা হোলো কায়েমী স্বার্থ বলবৎ রাখার এক চরম হাতিয়ার; পক্ষান্তরে শ্রমিকশ্রেণীর সাংস্কৃতিক মতাদর্শকে পার্টির নেতৃত্বে সঠিক রাজনীতি-চিন্তায় উদ্বুদ্ধ হয়ে শ্রমিকশ্রেণীর দাবী এবং তার মুক্তিসংগ্রামের বিশেষ হাতিয়ার হয়ে ওঠা প্রয়োজন। শ্রমিকশ্রেণীর সংস্কৃতির সব থেকে গুরুত্বপূর্ণ উদ্দেশ্য হবে তার অর্থ নৈতিক দাবী দাওয়ার পূরণ নয় বরং পৃথিবীর সমস্ত ধনতান্ত্রিক ব্যবস্থার বিরুদ্ধে জেহাদ।

—কমিউনিস্ট পার্টির সংস্কৃতি-চিন্তা, দায়িত্ব ও শ্রমিকশ্রেণীর সাংস্কৃতিক ফেডারেশনের কাজ, পৃঃ ৬

দক্ষিণপন্থী সোশ্যালিস্ট এবং সংশোধনবাদী ট্রেড ইউনিয়নের নেতৃত্ব, যাঁরা শ্রমিকশ্রেণীর সংস্কৃতিকে রাজনীতি থেকে বিচ্ছিন্ন করার অপপ্রচেষ্টা চালাচ্ছিলেন, তাঁদের ভাবধারার বিরুদ্ধে আপোষহীন সংগ্রাম চালানো পার্টির একটি মূল কাজ ছিল। প্রতি ক্ষেত্রে সংগ্রামী রাজনৈতিক চিন্তা হ্রাসপ্রাপ্ত হওয়ার অর্থ হচ্ছে—"হোয়াট ইজ টু বি ডান" গ্রন্থে লেনিনের ভাষায় ব্যাপকভাবে বুর্জোয়া মতাদর্শের সম্প্রসারণ। এই অর্থে সোশ্যাল ডেমোক্রাটরা সাংস্কৃতিক ফ্রন্টকে

রাজনৈতিক সংগ্রাম থেকে বিচ্ছিন্ন করে বুর্জোয়া মতর্শাদরে অনুপ্রবেশের পথ ক্রমশঃ উন্মুক্ত করে দিচ্ছিলেন। "ফোল্‌ক্‌সবুহনে" এবং "ভয়্যট্‌শেন আর-বাইটার স্যাংগারবুন্‌ড" নামক সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক সংগঠনগুলিতেও এ ধরনের চিন্তাধারা ক্রমশঃ পরিলক্ষিত হচ্ছিল। এইসব সংগঠনের নেতৃবৃন্দ সবাসরি সমাজতান্ত্রিক রাজনীতির বিরুদ্ধে মুখর হয়ে ক্রমান্বয়ে প্রতিবন্ধকতা সৃষ্টি করে চলেছিলেন।

এ সময়ে শ্রমিকশ্রেণীর সমস্ত সাংস্কৃতিক সংগঠন গভীরভাবে পার্টি কিংবা পার্টির যুবসংগঠনের (KJVD) [কমিউনিস্‌টীশেন্ ইউগেন্‌ড ফেরবান্‌ডেস্—ডয়েট্‌শ্‌লান্‌ড] নেতৃত্ব—তা যত স্বল্পই হোক অনুভব করছিলেন।

হাজার হাজার সাংস্কৃতিক কর্মী সমস্ত সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক নেতৃত্বাধীন সংগঠনে কমিউনিস্ট পার্টির লেনিনবাদী রাজনৈতিক চিন্তাধারা বইয়ে দিয়ে সাধারণ মানুষকে কমিউনিস্ট পার্টির সংগ্রামে সমবেত করতে সক্ষম হয়েছিলেন। মানুষ শিখলো সাম্রাজ্যবাদী শক্তির আওতায় থাকলে শিল্পসংস্কৃতি জনগণের চিন্তাকে প্রকাশ করতে অক্ষম; শিল্পসংস্কৃতিকে ঐ সাম্রাজ্যবাদী শক্তির বিরুদ্ধেই ব্যবহার করতে হবে, নচেৎ মুক্তি নেই। শ্রমিকশ্রেণীর সাংস্কৃতিক সংগঠনের কাজ মানুষকে বিপ্লবী চিন্তায় দীক্ষিত করা, কারণ শ্রমিক শ্রেণীর চোখে বিপ্লব হচ্ছে সবচেয়ে মহামূল্য সম্পদ। বহু বুদ্ধিজীবী, বিজ্ঞানী, শিল্পী, শ্রমিকশ্রেণীর এই আন্দোলনে নতুন ভাবে উদ্দীপনা লাভ করেছিলেন।

সংস্কৃতি-চিন্তায় কমিউনিস্ট পার্টির রাজনৈতিক প্রস্তাবের আরো একটি বক্তব্য ছিল:

> "শ্রমিকশ্রেীর সাংস্কৃতিক আন্দোলনকে রাজনীতি-চিন্তায় উন্নীত করা এবং এই আন্দোলনকে পার্টির সামগ্রিক অর্থনৈতিক-রাজনৈতিক আন্দোলনের পরিপূরক করে সংগঠিত করে তোলা; ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থায় শ্রমিক-সংস্কৃতির উৎকর্ষ সাধন এবং ধনতান্ত্রিক সামাজিক কাঠামোয় শোষণ উৎপীড়নের পরিপ্রেক্ষিতে শ্রমিকশ্রেণীর সাংস্কৃতিক সীমাবদ্ধতা।"

পার্টির এই দাবী কমরেড লেনিনের পার্টির কাজ ও পার্টি লিটারেচার সম্বন্ধীয় চিন্তারই প্রক্ষেপ। এই বক্তব্য পার্টির বিভিন্ন কর্মকাণ্ডে লেনিনবাদী মতবাদেরই অভিব্যক্তি। সংস্কৃতি-চিন্তাকে পার্টির রাজনীতি-চিন্তার সঙ্গে মেলাতে হবে—শিল্প-সংস্কৃতিকে পার্টির সামগ্রিক বল্‌শেভিক-করণ-এর কর্মপদ্ধতির একটি অংশ হিসেবে দেখতে হবে। কমরেড এর্নস্ট টেহেল্‌মান্-এর কেন্দ্রীয় কমিটির এই সিদ্ধান্তই পার্টির সংস্কৃতি-চিন্তাতে প্রতিফলিত হয়েছিলো। এই সাংস্কৃতিক আন্দোলনে লেনিনবাদী নীতি সমস্ত শোধনবাদী ও সংকীর্ণতাবাদী ঝোঁকের বিরুদ্ধে আপোষহীন সংগ্রাম চালিয়েছিলো। হান্‌স ম্রোএৎস্‌ "সংস্কৃতি ও শ্রমিকশ্রেণী" বইতে "১৯২৭—১৯৩২ পর্যন্ত যুদ্ধ এবং ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে ব্যাপক গণআন্দোলনে কমিউনিস্ট পার্টির সংস্কৃতি-চিন্তা" শীর্ষক বক্তব্যে লিখে-ছিলেন :

> "পার্টির সামনে এক গুরুতর সমস্যা দেখা দিল এই শোধনবাদী নেতৃত্ব। তার চেয়ে আরো বেশী দায়িত্বপূর্ণ কাজ ছিল সমসাময়িক সংগঠনগুলিকে কোনো প্রকারে ক্ষতিগ্রস্ত না করেই এই শোধনবাদী নেতৃত্বকে খতম করতে হবে।"

—সংস্কৃতি ও শ্রমিকশ্রেণী : হানস্‌ ম্রোএৎস

এই শোধনবাদী নেতৃত্বের, জনগণের মুক্তি আন্দোলনের সঙ্গে কোনো প্রকৃত যোগাযোগ ছিল না, পক্ষান্তরে সেই সংগঠনগুলি ছিল কতকগুলি অবসর-বিনোদনের ক্ষেত্র। এ ক্ষেত্রে সমস্ত শ্রেণীর খেটে খাওয়া মানুষকে পার্টির পতাকাতলে সংগঠিত করাই ছিল পার্টির তাৎক্ষণিক গুরুত্বপূর্ণ কাজ। কমিউনিস্ট পার্টির "এসেন্‌ পার্টি-সম্মেলনে"র এটি একটি গুরুত্বপূর্ণ প্রস্তাব ছিল। তাই ১৯২৯ সালে পার্টির নেতৃত্বে প্রতিক্রিয়াশীল চিন্তার বিরুদ্ধে সংগ্রাম করার জন্ত সমস্ত শ্রমিকশ্রেণীর সাংস্কৃতিক সংগঠনগুলির এক ফেডারেশন গড়ে ওঠে যার নাম "IFA" [ইনটারেসেন্‌ গেমাইনশাফ্‌ট ফ্যুয়র আরবাইটারকুলটুর]। এই সংগঠনের কাঠামো ছিল সমস্ত কমিউনিস্ট অকমিউনিস্ট এমন কি বিরোধী সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক দলের এক ব্যাপক

গণতন্ত্র যা গড়ে উঠবে পারস্পরিক সাহায্যের ভিত্তিতে ; কিন্তু কারো ক্ষেত্রে নিজ সংগঠনের সঙ্গে সম্পর্কচ্ছেদ করার প্রয়োজন হবে না।

সমসাময়িক সংস্কৃতি চিন্তা পার্টির এই রাজনৈতিক বক্তব্য ব্যাপকভাবে বুদ্ধিজীবীদের প্রভাবান্বিত করেছিল। বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের মধ্যে সবচেয়ে প্রগতিশীল অংশের সামনে তাঁদের দৈনন্দিন অভিজ্ঞতায় সমসাময়িক সমাজের দ্বন্দ্বের গতিপ্রকৃতি সবিশেষ স্পষ্ট হয়ে উঠছিল। তাঁরা একথা স্পষ্টই অনুভব করতে পারছিলেন যে একচেটিয়া পুঁজি এবং তাদের যুদ্ধবাদী মনোভাব ক্রমশঃ জর্মন সংস্কৃতি ও জর্মন জনগণের জীবনকে ধ্বংসের মুখে ঠেলে দিচ্ছে। শহুরে বুদ্ধিজীবী মহল যাঁরা ক্ল্যাসিকাল হিউম্যানিজম-এর ঐতিহ্যের পক্ষপুটে মানুষ হয়েছেন, যাঁরা নিজেদের জর্মন সংস্কৃতির মহান উত্তরাধিকারী মনে করতেন, তাঁরা দেখলেন সমসাময়িক সমাজব্যবস্থা তাঁদের অভিজ্ঞতা এবং শিক্ষা-দীক্ষার আপাতবিরোধী। এই গভীর সামাজিক সংকট কোনো-না-কোনো ভাবে তাঁদের জীবন বা সৃষ্টিকে ব্যাহত করছিল। এই অবস্থায় বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণীর সংগ্রামে যোগদান করেছিলেন ঐ বুদ্ধিজীবীদের সবচেয়ে শ্রেষ্ঠ অংশ। ত্রিশ দশকের ব্যাপক শ্রেণীসংগ্রাম বুদ্ধিজীবীদের সংঘবদ্ধ করেছিলো ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে। অবশ্য এমন লোকও ছিলেন যাঁরা প্রথম অবস্থায় শাসক শ্রেণীর প্রচারের ধাক্কায় ফ্যাসীবাদেরই হাত জোরদার করেছিলেন কিন্তু ক্রমশঃ হিটলারের দানবীয় রূপ দেখে তাঁরা পুরোপুরিভাবে শ্রমিকশ্রেণীর সংগ্রামে যোগদান করেন।

থিয়েটারের ক্ষেত্রে বিশেষভাবে এই শ্রেণীসংগ্রাম ব্যাপকতম আকার ধারণ করেছিলো। এর কারণ থিয়েটারে সমাজের বিভিন্ন শ্রেণীর মতাদর্শ প্রতি-ফলিত হয় বলেই শুধু নয়, বরং থিয়েটারকে শ্রেণীসংগ্রামের হাতিয়ার হিসাবে ব্যবহার করার জন্যও বটে। থিয়েটার ছিল শাসক শ্রেণীর কব্জায় যাঁরা শ্রমিকশ্রেণীর বিপ্লবী মতাদর্শ থেকে থিয়েটারকে রক্ষা করার কোনো ত্রুটি রাখেন নি। শাসকশ্রেণী নানাভাবে নানা কৌশল আমদানী করে মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়কে আকর্ষণ করার এবং নিরপেক্ষতা বজায় রাখার ব্যাপক প্রচেষ্টা চালাতে থাকেন। বিখ্যাত নাট্যকার ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ থিয়েটারের দ্বিবিধ কর্তব্য সম্বন্ধে সেই সময় লেখেন :

"থিয়েটার ঐ অগ্নিযুগে রাজনৈতিক চিন্তাধারার শলাকা বহন করেছিল…এবং একই সময়ে তা ছিল বিপদ সংকেতের প্রতীক এবং নিরাপত্তার বেদী।"

ইতিমধ্যে ১ম পিস্‌কাটর মঞ্চ তৈরি করে দক্ষিণপন্থী প্রতিক্রিয়াশীল শক্তি "দক্ষিণপন্থী মতাদর্শের" থিয়েটার গড়ে তোলেন। "বামপন্থী মতাদর্শকে" চূর্ণ করার ব্রত নিয়ে "দক্ষিণপন্থী চিন্তাধারার" এই আক্রমণেও তারা জনগণের সংগ্রামী চেতনাকে খর্ব করতে পারেন নি। জনতার আন্দোলন এবং তাঁদের সংগ্রামী মনোভাব যতই স্পষ্ট হয়ে উঠছিল শাসকশ্রেণীও ততই বুদ্ধিজীবীদের কার্যকলাপের প্রতি মারমুখী হয়ে উঠছিল। "বামপন্থী কার্যকলাপ"কে যখন মতাদর্শের ক্ষেত্রে পরাজিত করা সম্ভব হচ্ছিল না, শাসকশ্রেণী তখন সমাজতান্ত্রিক চিন্তাপুষ্ট নবীন নাট্যকার ও কবিদের আইন, অর্থনৈতিক চাপ এবং শেষ পর্যন্ত পুলিসী সন্ত্রাস সৃষ্টি করে স্তব্ধ করতে উঠে পড়ে লাগলেন। জীবনের সর্বক্ষেত্রে শাসকশ্রেণীর ক্রমবর্ধমান সন্ত্রাস সৃষ্টির বৈপরীত্যে শ্রেণীসংঘর্ষের ব্যাপকতম আঘাতে থিয়েটারে ক্রমশ মধ্যবিত্তসুলভ, ইউটোপীয় ভাবধারা ধিকৃত হচ্ছিল। এ এমন একটা সময় যখন মাঝামাঝি কোনো পথ ছিল না, নিরপেক্ষতা ছিল হাস্যকর। প্রতিটি কথা, প্রতিটি বক্তব্যের চুলচেরা বিশ্লেষণ হচ্ছিল রাজনৈতিক দৃষ্টিকোণ থেকে। এক্ষেত্রে মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায় সোজাসুজি একটি বক্তব্যের মুখোমুখি দাঁড়িয়েছিলেন: তাঁদের নিজস্ব মহান মানবিক আদর্শ কি মিথ্যা? নাকি তাঁরা বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণার কনিষ্ঠ সহযোদ্ধার ভূমিকা নেবেন? কবি ইওহানেস বেশার তৎকালীন রাজনৈতিক অবস্থা ও বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের দৃষ্টিভঙ্গী সম্বন্ধে লিখেছেন:

"মিষ্টি মিষ্টি অম্লমধুর নৃত্যনাট্যের দিন চলে গেছে। বুর্জোয়া কবিদের পক্ষে "পবিত্র শিল্প সৃষ্টির" সাধনায় আসল সমস্যাকে এড়িয়ে যাওয়া উত্তরোত্তর কষ্টসাধ্য হয়ে উঠছে। মধ্যপন্থীদের দু নৌকোয় পা রেখে চলার চেষ্টায় নৌকো ডুবছে। …এদিকে…না ওদিকে? …হাঁ

> ...কিন্তু...ইত্যাদি দ্ব্যর্থবোধক শব্দ যাঁরা এখনও বলে চলেছেন তাঁরা ক্রমশই কাছাখোলা অবস্থায় পড়ছেন। কারণ ইতিহাস তাঁদের সোজাসুজি সিদ্ধান্ত নেওয়ার জন্য চাপ সৃষ্টি করছে।"
>
> —'আউফ্ সেৎসে ড্যবার থেআটর': ফ্রীডরিশ ভোল্ফ,পৃঃ ৫৭

ফ্রীডরিশ ভোল্ফ ১৯৩৪ সালে "সমসাময়িক জর্মন থিয়েটার" সম্বন্ধে লিখতে গিয়ে ১৯১৮ থেকে ফ্যাসীবাদের অভ্যুত্থান পর্যন্ত দশজন বিখ্যাত নাট্যকার সম্বন্ধে বলেছিলেন :

> "একজনও বিপ্লবী আদর্শ আঁকড়ে থাকতে পারেন নি।"

ত্রিশ দশকের থিয়েটারে উক্ত নাট্যকারদের নাটকের ফিরিস্তি লক্ষ্য করলে দেখা যাবে নতুন চিন্তার আগমনে যে উত্থান পতনের মধ্য দিয়ে সমাজ চলেছিল তারই স্পষ্ট প্রতিফলন রয়েছে বুদ্ধিজীবীদের মধ্যে। কতকগুলি নেতিবাচক উদাহরণ নিয়ে লিপিবদ্ধ করা হোলো :

১. ভাল্টের হাসেনক্লাভের

একস্প্রেশনিস্ট নাট্যকারদের একজন পুরোধা—প্রথম মহাযুদ্ধের পর বিপ্লবী নাট্যকার হিসেবে আত্মপ্রকাশ করতে চেষ্টা করলেন। ত্রিশ দশকে তাঁর যে ন'টি নাটক প্রযোজিত হয়েছে তার সব ক'টিই রীতিমত অভিজাত-ঘেঁষা নাটক। রাজনীতি এবং সামাজিক বিশ্লেষণের প্রশ্ন তিনি শুধুমাত্র ছুঁয়ে গেছেন, কিন্তু শেষ পর্যন্ত তা নিয়ে ভেবেছেন এমন কোনো প্রমাণ নেই। হাসেনক্লাভের-এর নাট্যচিন্তা তাঁর মধ্যবিত্তসুলভ দৃষ্টিভঙ্গী থেকেই উদ্ভূত। ১৯৩২ সালে 'লিংক্স্কুর্ভে" পত্রিকায় তিনি লেখেন :

> "আমার বক্তব্য হ'ল : যুদ্ধগুলি এক আন্তর্জাতিক ঘটনা। যদিও আমি বিশ্বাসযোগ্য প্যাসিফিস্ট, দলীয় রাজনীতির সাহায্যে এই হত্যাকাণ্ড বন্ধ করা যায় বলে আমি বিশ্বাস করি না।"

সমাজ সম্বন্ধে এ ধরনের অনড়, অচল, দৃষ্টিভঙ্গী থিয়েটারে অচল। এ

ধরনের ভজন ভজন উদাহরণ থিয়েটারের পরিচালক থেকে শুরু করে দৃশ্য-সজ্জাকর পর্যন্ত সর্বক্ষেত্রেই ছিল।

২. ফার্দিনান্দ ব্রুক্‌নার ঃ

ত্রিশ দশকের নাট্যকারদের আর একটি অপকৃষ্ট উদাহরণ। তাঁর মধ্যবিত্ত-সুলভ দৃষ্টিভঙ্গী থেকে কোনো সামাজিক বিচার-বিশ্লেষণের মানদণ্ড খুঁজে পাওয়া যায় না। তাঁর নাটকের সমস্যাবলী বিচ্ছিন্নতার শ্বাসরুদ্ধকারী পরিবেশে ব্যক্তিকেন্দ্রিক এবং পলায়নী মনোবৃত্তিতে ভরপুর। তাঁর মানসিকতা যেন অসূর্যম্‌পশ্যা নারী—নিজেই নিজের কাছে বন্দী। বিখ্যাত নাট্যসমালোচক হার্বার্ট ইহ্‌রিং ব্রুক্‌নার সম্বন্ধে বলেছিলেন ঃ

> "যখন পৃথিবীর ভাগ্য নতুনভাবে নির্ধারিত হতে চলেছে, যখন চীনে এবং ভারতে প্রতি-নিয়ত রাজনৈতিক আন্দোলনের ঢেউ উঠছে এমন এক সময়ে ফার্দিনান্দ ব্রুক্‌নার যৌন সমস্যা ও জটিল মনস্তত্ত্ব নিয়ে এক নাটক লিখলেন—"দি ক্রীচার।" যৌনবিকৃতি, সমকামিতা, দেহোপজীবিনী এবং তার নাগর—দর্শককে কোনো কিছু থেকেই বঞ্চিত করা হয়নি।"

৩. কার্ল ৎসুক্‌মায়ার ঃ

১৯৩১ সালে জর্মনীর থিয়েটারে এলো ৎসুক্‌মায়ার-এর "হাউপ্‌টমান ফন ক্যোপেনিক।" সমাজসচেতন সমালোচকরা সংগে সংগে অনুমান করতে পেরেছিলেন জর্মন লোকগাথাকে ভিত্তি করে এই নাটক প্রুশীয় যুদ্ধবাজ মনো-ভাবের ব্যঙ্গ নয়, বরং এ হোলো সৈন্যবাহিনীরই জয়জয়কার। ৎসুক্‌মায়ার শাসকশ্রেণীর গায়ে আঁচড়টিও কাটেননি। বিষয়বস্তুর দিক থেকে যদিও নাট্যকার নিরপেক্ষ দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করতে চেয়েছেন, আসলে কিন্তু তিনি শাসকশ্রেণীর পক্ষেই কথা বলেছেন।

ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে সাম্রাজ্যবাদী সংকটের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে অত্যাচার আর শোষণের কাছে আত্মসমর্পণ প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে ঘৃণ্য সমাজব্যবস্থার

কাছে এই নতিস্বীকার হোলো বুর্জোয়া নাট্যকারদের স্রোতে গা ভাসিয়ে দেওয়ার উৎকৃষ্ট উদাহরণ। এঁদের মধ্যে অনেকে হিটলারের অভ্যুত্থানের সংগে সংগে দেশ ছেড়ে পালাতে বাধ্য হন এবং বহু বড় স্বার্থত্যাগের নিদর্শনও দিয়েছিলেন। পাশাপাশি এমন উদাহরণও আছে যেখানে নাট্যকাররা খোলাখুলিভাবে ফ্যাসীবাদকে সমর্থন জানিয়েছিলেন।

৪. ফন ইহোষ্ট ঃ

এঁর নাটক "ভৈবস্লের উনড্ হান্ড্জের" এবং বিশেষভাবে "শ্লাগেটের" ফ্যাসীবাদের জয়গানে মুখর।

বিশ এবং ত্রিশ দশকের বুর্জোয়া থিয়েটার বিষয়বস্তুর দৈন্য, বাহ্যিক আড়ম্বর এবং চাকচিক্যের ফলে অধঃপতিত হয়। কারণ বিষয়বস্তুর দৈন্য বাহ্যিক আড়ম্বরের কারণ। এই অধঃপতন থেকে মহান ঐতিহ্যে ফিরিয়ে নিয়ে যাওয়ার জন্য ব্যাপক এবং স্থায়ী প্রগতিশীল চিন্তাব ঢেউ বইয়ে দেওয়া ছাড়া এই বিকৃতি ও মিথ্যাচারকে সামাল দেওয়ার আর অন্য কোনো পথ ছিল না। থিয়েটার যতই অর্থ নৈতিক দিক থেকে আঘাত খাচ্ছিল ততই এই প্রগতি ও প্রতিক্রিয়ার দ্বন্দ্ব বেড়ে উঠছিল। সাথে সাথে নাট্যকার এবং থিয়েটারের সংগে সংশ্লিষ্ট কর্মীদেব মনে থিয়েটারের ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে এক চরম অনিশ্চয়তা প্রকাশ পাচ্ছিল। তাঁরা বিশ্বাস করতে শুরু করেছিলেন যে থিয়েটার সিনেমা এবং বিভিন্ন রকমের খেলা-ধূলার সঙ্গে প্রতিযোগিতায় এঁটে উঠতে পারবে না। যেহেতু বুর্জোয়া দৃষ্টিভঙ্গী থেকে থিয়েটারে নতুন কোনো বিষয়বস্তুর আগমন ছিল না। মানুষ চলচ্চিত্রের চাকচিক্যের প্রতি অধিকতর আকৃষ্ট হয়ে থিয়েটারের ভবিষ্যৎ সম্বন্ধে সন্দিহান হয়ে উঠছিলেন। বুর্জোয়া থিয়েটারের চাকচিক্য যদিও একথা প্রকাশ্যে বলতে পারছিল না যে তাদের পক্ষে কোনো নতুন দিক উন্মোচন করা সম্ভব নয়, তবু একথা স্পষ্টই প্রতি পদে পদে অনুভূত হচ্ছিল যে চাকচিক্যের পিছনে বুর্জোয়া নাটকের কবর খোঁড়া হচ্ছিল এবং ঐ চাকচিক্যের উল্টো পিঠে খড়ের নুড়ি উঁকি দিচ্ছিল।

বুর্জোয়া থিয়েটারের সেই দৈন্যদশার বৈপরীত্যে বিশ দশকের মধ্যেই ব্রেশ্ট তাঁর নাটকে নতুন পথ দেখালেন এবং বলা যায় বুর্জোয়া মাটিতে পা রেখেই। প্রকৃতপক্ষে নাট্যচিন্তায় সমাজতান্ত্রিক ভাবধারা ত্রিশ দশকে তিনিই

আনলেন একথা নিঃসন্দেহে বলা যায়। কিন্তু থিয়েটারে এ ভাবধারা শ্রমিক-শ্রেণীর বিপ্লবী সংস্কৃতি ছাড়া সম্ভব নয়। থিয়েটারে শ্রমিকশ্রেণীর বিপ্লবী সংস্কৃতি চিন্তার ক্রমবিকাশ বোঝা সম্ভব নয় যদি এটাকে বিচ্ছিন্ন চিন্তা হিসাবে দেখা যায়। শ্রমিক শ্রেণীর বিশাল সাংস্কৃতিক আন্দোলনের এটি একটি অবিচ্ছেদ্য অংশ। উক্ত সমসাময়িক কালে শ্রমিকেরা যেসব অচিন্তনীয় প্রতিকূল অবস্থার মধ্য দিয়ে বিভিন্ন সাংস্কৃতিক সংগঠনে কাজ করতেন তা থেকেই বোঝা যায় শ্রেণী হিসেবে তাঁদের মধ্যে সংস্কৃতির প্রতি কি অসীম আকর্ষণ এবং বিপ্লবী সংস্কৃতি গড়ে তোলার ব্যাপারে কি অধ্যবসায়। নাট্যচিন্তায় সমাজ-তান্ত্রিক ভাবধারার প্রয়োগ এবং অনুশীলন ত্রিশ দশকে ব্রেশ্‌ট, ভোল্‌ফ এবং ভান্‌গেন্‌হাইমের মূল ভিত্তিই ছিল শ্রমিকশ্রেণীর বিপ্লবী সংস্কৃতি চিন্তা। অর্থাৎ কমিউনিস্ট পার্টির সঠিক নেতৃত্বে যা সেই বিচ্ছিন্ন চিন্তাকে একসূত্রে গ্রথিত করতে সক্ষম হয়েছিল।

বিশ দশকের শেষার্ধে প্রোলেতারীয় থিয়েটার আন্দোলন হঠাৎ দ্রুত বেগে এগুতে শুরু করে। ১৯২৮ সালে শ্রমিক শ্রেণীর কমিউনিষ্ট অংশটি জর্মন শ্রমিক শ্রেণীর থিয়েটার ফেডারেশন [ATBD—"আরবাইটের থেআটরবুণ্ডেস-ডয়েট্‌শ্‌লান্‌ড] যা এতাবৎ শোধনবাদীদের কুক্ষিগত হয়েছিল, তার নেতৃত্ব দখল করেন। উক্ত সংগঠনের যুগ্ম সম্পাদক নির্বাচিত হন আটুর পাক এবং পাউল ক্র্যাহ্‌লিশভ এবং চেয়ারম্যান নির্বাচিত হন বেলা বালাৎস। ফেডারেশনের সোশ্যাল ডেমোক্রাট নেতারা অবশ্য শিল্পকে শ্রেণীসংগ্রামের হাতিয়ার হিসেবে ব্যবহার করতে অস্বীকৃত ছিলেন। সুতরাং ১৯৩০ সালের এপ্রিল মাসে প্রচণ্ড মতানৈক্যের ফলে সোশ্যালিষ্ট পার্টি বাধ্য হয়ে তাঁদের সদস্যদের ফেডারেশন বয়কট করার নির্দেশ দেন।

প্রোলেতারীয় থিয়েটার আন্দোলনের মূল ভিত্তি ছিল অ্যাগিট্‌-প্রপ স্কোয়াডগুলি (Agit-Prop Truppen)। তাদের বিশাল কর্মকাণ্ড তৎকালীন নাট্যচিন্তায় সমাজতান্ত্রিক ভাবধারার অনুপ্রবেশে রীতিমত সাহায্য দান করেছিল। এদের রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক অভিব্যক্তিই ব্রেশ্‌ট, ভোল্‌ফ এবং ভান্‌গেন্‌হাইমের নাট্যচিন্তাকে গভীরভাবে প্রভাবান্বিত করে-ছিল। সমাজতান্ত্রিক ভাবধারায় উদ্বুদ্ধ নাট্যকাররা গভীর শ্রদ্ধার সংগে শ্রমিক

শ্রেণীর এই অ্যাগিট্-প্রপ স্কোয়াডগুলির কাজের ফল উল্লেখ করেছেন। ব্রেশ্‌ট বলেছেন :

> "যেখানে শ্রমিক শ্রেণী নিজেরা নাটক লিখতেন, এবং অভিনয় করতেন সেগুলিই ছিল সব থেকে মৌলিক শিল্পসৃষ্টি। বহুল প্রচারিত এবং বহু পরিচিত অ্যাগিট্-প্রপ আংগিক ছিল এক সম্পূর্ণ নতুন এবং সব চেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ঘটনা—যা এক নতুন শিল্প মাধ্যমের ভিত্তিপ্রস্তর স্থাপন করেছিল। বহুবিস্মৃত গণশিল্পের জারকে ডোবানো এই আংগিক নতুন সমাজের উদ্দেশ্য সাধনে যেন বিশেষভাবে তৈরী। স্পষ্ট, শাণিত ছুরিকার মত এর সংক্ষিপ্ততা আর চমৎকার সহজ সরল বক্তব্য; এত স্বল্প পরিসরে এত ব্যাপকতা বহু জটিল সমস্যার জট খুলে দিয়ে হতবাক করে রাখে।"

—সিন্ উন্‌ড ফর্ম পত্রিকায় প্রকাশিত প্রবন্ধ
"ফোল্‌কস্‌টুম্‌লিশকাইট্ উন্‌ড রিয়ালিসম্যুস্"
পৃঃ—১০০

এই অ্যাগিট্-প্রপ স্কোয়াডগুলির কর্মকাণ্ড ব্রেশ্‌টের নাট্যচিন্তায় এক গুরুত্বপূর্ণ অধ্যায় হিসেবে উপস্থিত।

প্রোলেতারীয় থিয়েটার আন্দোলনের এই চরম বিকাশ এমন এক সময়ে ঘটেছিল যখন সাম্রাজ্যবাদী শক্তি জর্মনীতে দ্বিগুণ পরাক্রমে ফ্যাসীবাদ কায়েম করতে উঠে পড়ে লেগেছিল। শাসকশ্রেণী জনতার বিরুদ্ধে যতরকম-ভাবে তাদের শাণিত অস্ত্র ব্যবহার করে, থিয়েটারের ক্ষেত্রেও সেই ফ্যাসীবাদী অত্যাচার থেকে মুক্ত রইল না। বিপ্লবী প্রোলেতারীয় নাট্যকার কিম্বা শ্রমিকশ্রেণীর পক্ষ অবলম্বন করেছেন এমন নাট্যকার তাঁর নাটক প্রযোজনার জন্য থিয়েটার পেতেন না। ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ তাঁর নাটকে ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষিতকে উপজীব্য করে বর্তমান রাজনৈতিক অবস্থার বিশ্লেষণ করতে

চেষ্টা করলেন। নৌবিদ্রোহকে অবলম্বন করে তাঁর নাটক "ডী মাট্রোসেন ফন কাটারো" "ফোল্‌কৃসব্যুহনে"তে অভিনীত হয়—কিন্তু পরবর্তী কালে "ডী ইয়ুংগেন্ ফন্ মন্স" প্রযোজনার জন্য কোনো থিয়েটারে সুযোগ পেলেন না। ব্রেশ্‌ট-এর বিখ্যাত নাটক "ডী হাইলীগে ইওহানা ডেঅর শ্লাখ্‌ট্‌হোফে" (সেণ্ট জোন অফ দী স্টক্‌ইয়ার্ডস) প্রযোজনার জন্য একটি থিয়েটার কিনেছিলেন, কিন্তু শাসকশ্রেণীর ফ্যাসীবাদী মনোভাবের জন্য সে নাটক মঞ্চস্থ হয়নি। ভোল্‌ফ নাট্য প্রযোজনার জন্য থিয়েটার পাওয়ার অসুবিধা সম্বন্ধে বলতে গিয়ে একটি প্রবন্ধে লেখেন :

> "১৯৩১ সালের পর থিয়েটার ফ্রণ্টে ফ্যাসীবাদী আক্রমণ সম্বন্ধে আর কোনো সন্দেহ রইল না। সমস্ত থিয়েটারের মালিক—যাঁরা আগে আমাদের নাটক নিয়ে দীর্ঘদিন পূর্ণ প্রেক্ষাগৃহ চালিয়ে যেতেন তাঁরা এখন "নীতিগতভাবে" আমাদের প্রত্যেকটি নাটক বাতিল করলেন। থিয়েটারের প্রতিটি পাদপ্রদীপ যেখানে ব্রেশ্‌ট কিম্বা আমার নাটকের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িত ছিল আজ তাঁদের থিয়েটার থেকে প্রত্যাখ্যান করা হোলো। জনৈক নাট্য পরিচালক আমাকে বলেছিলেন আর তিনি আমাদের নাটক (আমার কিম্বা ব্রেশ্‌ট বা ভান্‌গেন্‌হাইমের) নাট্য তালিকায় রাখতে পারবেন না। কারণ আমাদের নাটকের একটি অভিনয় হলে তাঁর নিরাপত্তা বিপন্ন হতে পারে।"
>
> —ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ : আউফ্‌সেৎসে উ্যবার থেআটর, পৃঃ ৬০

এই অবস্থায় সমাজতান্ত্রিক ভাবধারায় উদ্বুদ্ধ নাট্যকাররা দিশেহারা হয়ে পথ খুঁজছিলেন। তাঁরা এমতাবস্থায় প্রোলেতারীয় অ্যাগিট্‌-প্রপ

স্কোয়াডগুলির সংগে আরও বেশী ঘনিষ্ঠভাবে কাজ করতে শুরু করলেন। এই স্কোয়াডগুলির মধ্যে ছিল বার্লিনের "গ্রুপে ইউংগার শাউপ্‌পীলের" লাইপজিগ্‌-এর "কোলেকটিভ ইউংগার শাউপ্‌পীলের" ড্যুসেলডর্ফ-এর "ট্রুপে ভেস্‌ ভেস্‌টেন্‌স"। এর মধ্যে সবচেয়ে খ্যাতনামা ছিল "ট্রুপে ৩১"। এই স্কোয়াডের পরিচালনার দায়িত্ব ছিল বিখ্যাত নাট্যকার গুস্তাভ ফন ভান্‌গেন্‌হাইম-এর হাতে। ভান্‌গেন্‌হাইম ছিলেন বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণীর সবচেয়ে ঘনিষ্ঠ সহযোদ্ধা। "ট্রুপে ৩১"-এর উল্লেখযোগ্য নাটকগুলি হোলো—"ডী মাউসে-ফেলে", "ডা লীসৃট ডেঅর হুন্‌ড বেগ্রাবেন"। এঁদের সর্বশেষ নাটক "ভেঅর ইস্‌ট ড্যুমস্‌টে ?" হিটলার ক্ষমতাসীন হবার মাত্র কয়েকদিন বাদে অভিনীত হয় এবং নিষিদ্ধ হয়। বহু প্রগতিশীল সাহিত্যিক এবং বিশেষ করে নাট্যকাররা এই শ্রমিকশ্রেণীর থিয়েটার স্কোয়াডগুলিকে সাহায্য করতে এগিয়ে এলেন। এরপর পেশাদার এবং অপেশাদার অভিনেতৃবৃন্দ সমবেতভাবে অভিনয় শুরু করলেন যা বহু কট্টর বুর্জোয়া সমালোচকদের শ্রদ্ধা অর্জন করেছিল।

ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে অ্যাগিট্‌-প্রপ স্কোয়াডগুলির গুণগত ক্রমবিকাশ একটি রাজনৈতিক প্রয়োজনেরও ফলস্বরূপ। আসলে এর দুটি দিক ছিল। অতীতের অ্যাগিট্‌-প্রপ্‌গুলির ভঙ্গীতে পরিকল্পনানুযায়ী চরিত্র, সহজবোধ্য ঘটনা এবং শ্রেণী সংগ্রামের চিত্র থেকে সোজাসুজি সমস্যার সমাধান দেখান যাচ্ছিল। সেখানে কোন বিশ্লেষণ ছিল না—এ যেন রাজনীতি সচেতন সভ্যদের জন্ম নাটক লেখা। মানুষ এখানে দেখছিল ছকে বাঁধা নাটক যেখানে জীবনের প্রতিফলন নেই। এ ভঙ্গী ছিল রাজনৈতিক কিন্তু অসম্পূর্ণ। শাসকগোষ্ঠীতে যাঁরা আসীন তাঁরা "জরুরী অর্ডিনান্স" জারী করে এ ধরনের নাট্য আন্দোলনের ফল রুদ্ধ করতে চাইলেন। তাঁরা রাজনৈতিক মতবাদ প্রচারের অজুহাতে এই নাট্যপ্রচেষ্টাকে বেআইনী ঘোষণা করলেন। সুতরাং ১৯৩২ কিংবা ১৯৩৩ সালে বিপ্লবী নাট্যকারদের বা পরীক্ষামূলক নাট্যসংস্থার পক্ষে একটাই পথ খোলা ছিল তা হোলো খোলাখুলিভাবে স্বীকৃতি এবং শিল্পসম্মত নাট্য প্রযোজনা।

১৯৩২ সালে যখন বিপ্লবী নাট্যকারদের মুখের ওপর সমস্ত থিয়েটারের দরজা বন্ধ হয়ে যায় ভোল্‌ফ অ্যাগিট্‌-প্রপ্‌ স্কোয়াডগুলির জন্ম তিনটি নাটক

লেখেন। নাটকগুলি হোলো "ভী শ্টেহেন ডী ক্রপ্টেন?" "ফন নিউইয়র্ক বিন্ সাংহাই" এবং "বাউয়ের বএৎস্"। ব্রেশ্ট এর "ভী মুট্যার" এবং "ভী মাস্নাহ্মে" নাটক দুটি অ্যাগিট্-প্রপ স্কোয়াডের জন্যই লেখা। চরম অর্থনৈতিক প্রতিকূলতা এবং রংগমঞ্চের যাবতীয় সুযোগ সুবিধা ছাড়াই এ সব নাটক অভিনয় করতে হোতো। অবশ্য দর্শকদের রাজনৈতিক অবস্থা সম্বন্ধে সচেতন করাই ছিল এর মুখ্য উদ্দেশ্য। ১৯৩০ সালে "ইউংগেন ফোল্কস্ব্যুহনে" নামক একটি সংগঠন গড়ে ওঠে পিস্কাটর-এর "ফোল্কস্ব্যুহনে"-কে কেন্দ্র করে। এই সংগঠনের কাজ ছিল সমস্ত বিপ্লবী প্রোলেতারীয় সাংস্কৃতিক সংগঠনগুলিকে সর্বরকমে সাহায্য করা।

শাসকশ্রেণী পুলিশী সন্ত্রাস এবং রাষ্ট্রযন্ত্রের বিভিন্ন আইন ব্যবহার করে প্রোলেতারীয় থিয়েটারের প্রতিটি ধাপকে দমন করতে সচেষ্ট হন। শাসনযন্ত্রের প্রতিটি বিভাগ—সংবাদপত্র, রেডিও, পুলিশ উঠে পড়ে লাগলেন "ভী মুট্যার" নাটকের অভিনয় বন্ধ করতে। জনৈক উচ্চপদস্থ সরকারী প্রতিনিধি এই সংগঠনকে "কমিউনিস্ট থিয়েটারগোষ্ঠী" ও রাজনৈতিক ক্রিয়াকর্মের কেন্দ্র এবং "গৃহযুদ্ধের শিক্ষণকেন্দ্র" বলে উল্লেখ করেন।

ব্রেশ্ট, ভোল্ফ ও ভান্গেন্হাইম ত্রিশ দশকের এই তিনজন বিপ্লবী নাট্যকারদের মধ্যে শিল্পগত কিছু পার্থক্য থাকলেও নীতিগতভাবে তাঁরা ছিলেন একই পথের পথিক। শ্রমজীবী মানুষের কাছে পৌঁছবার জন্য তাঁরা সমস্ত রাজনৈতিক অবস্থা বিশ্লেষণ করে থিয়েটারে নূতন দিক উন্মোচন করলেন। এঁরা তিনজনই পিস্কাটর-এর কাছে শিক্ষানবিশী করেছিলেন। ব্রেশ্ট পিস্কাটর-এর থিয়েটারের ড্রামাটিক কালেক্টিভ্-এর সভ্য ছিলেন। ১৯২৭-২৮ সালের নাট্য তালিকায় তাঁর লেখা একটি নাটক "ভোয়াইৎজেন" অভিনয়ের জন্য বিজ্ঞাপিত হয়। ভোল্ফ "তাই ইয়াং এরভাখ্ট" নাটকটি লেখার ব্যাপারে পিস্কাটর-এর সহকর্মী হিসেবে কাজ করেন। এঁরা দুজনই এঁদের নাট্যচিন্তায় পিস্কাটর-এর অবদান বারবার স্বীকার করেছেন। ১৯৩৩ সালে ফ্রীডরিশ ভোল্ফ লেখেন :

> "আমরা এ'কথা বারবার স্বীকার করতে বাধ্য
> যে পেশাদারী মঞ্চের সমস্ত বামপন্থী নাটক

তা সে ভান্‌গেন্‌হাইমের "মাউসেফেলে"ই হোক কিংবা ব্রেশ্‌টের এপিক বা আমার কোনো নাটকই হোক—তা পিস্‌কাটর-এর চিন্তা বা অ্যাগিট্‌-প্রপ স্কোয়াড-গুলির কাজ ছাড়া এসব নাটকের চিন্তাই সম্ভব ছিল না।"

—আউফসেৎসে উ্যবার থেআটা

—ফ্রীড্‌রিশ ভোল্‌ফ, পৃঃ ২

বার্টা লাস্‌ক ১৯৩০ সালে "লিংকস্‌কুর্ভে" পত্রিকায় পিস্‌কাটর সম্বন্ধে লিখতে গিয়ে বলেন :

"গত দশ বছরে 'রাজনৈতিক থিয়েটারের' সামগ্রিক ক্রমবিকাশ লক্ষ্য করলে দেখা যাবে তা ওতপ্রোতভাবে পিস্‌কাটর-এর সংগে জড়িত।......এবং একটি বিশেষ মুহূর্ত থেকে রাজনৈতিক থিয়েটার "একদিকে প্রলেতারীয় বিপ্লবী থিয়েটার অন্যদিকে পিস্‌কাটর থিয়ে-টারের দিকে বিকাশ লাভ করে। এই দুই পথের মধ্যে লক্ষ্য করলে দেখা যাবে দ্বিতীয়টি ১৯২৭-২৯ এই দুবছরে গুরুতর ভাবে ক্ষতি-গ্রস্ত হয়।"

পিস্‌কাটরের থিয়েটারে পরীক্ষা-নিরীক্ষা এমন এক পর্যায়ে ক্রমশঃ পৌঁছলো যে তা হয়ে উঠল আপাদমস্তক আংগিক সর্বস্ব। সুতরাং এখন তাঁর পক্ষে ছোটখাট জায়গায় অর্থাৎ ১৯২০-২১ সালে যেসব জায়গায় তিনি তাঁর প্রোলেতারীয় থিয়েটারের কাজ শুরু করেছিলেন সেরকম জায়গায় বর্তমানে তাঁর পক্ষে নাটক মঞ্চস্থ করা অসম্ভব হয়ে পড়ল। যান্ত্রিক ব্যবস্থা সম্পন্ন থিয়েটার সবই ছিল শাসকশ্রেণীর কব্জায়। পিস্‌কাটর একথা জানতেন এবং জেনেশুনেই বিশ্বাস করতেন যে এই আপোষপন্থী মনোভাবের দ্বারাই প্রোলেতারীয় থিয়েটার ও পার্টিকে সাহায্য করা সম্ভব। কিন্তু ১৯৩১ সালে

ফ্যাসীবাদী আক্রমণ এমন একটা চরমে পৌঁছল যে বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণীর পক্ষে আধুনিক কলাকৌশল সমন্বিত পিস্‌কাটরের ভঙ্গীতে থিয়েটার করা কষ্টসাধ্য হয়ে উঠল। তাই রাজনৈতিক ঘনঘটার চাপে পিস্‌কাটর তখনকার বিপ্লবী থিয়েটার থেকে মুছে গেলেন।

ব্রেশ্‌ট, ভোল্‌ফ ও ভান্‌গেন্‌হাইম্‌ পিস্‌কাটরের পথ থেকে শিক্ষা গ্রহণ করেছিলেন। ১৯৩১ সালের রাজনৈতিক পটভূমিকায় ঐ ভঙ্গীতে নাট্যচিন্তা আর সম্ভব নয়। সম্ভব শুধু আপোষপন্থী মনোভাবের দ্বারা। অধ্যাপক এর্নস্ট শুমাখার ব্রেশ্‌ট সম্বন্ধে বলতে গিয়ে বলেছেন:

> "পিস্‌কাটর-এর মূল কথা ছিল যান্ত্রিক কলাকৌশল, ব্রেশ্‌ট-এর মূল কথা হোলো মানুষ। পিস্‌কাটর এক অসাধারণ গতিসম্পন্ন পরিচালক; কিন্তু ব্রেশ্‌টের নাটকে শ্রেণী-সংগ্রামের গুরুতর সমস্যাগুলি এক চরম শৈল্পিক উৎকর্ষ নিয়ে এসেছে।"

—ডী ড্রামাটিশেন ভেরজুথে বেরট্‌ল্ট ব্রেশ্‌ট:
এর্নস্ট শুমাখার, পৃঃ ২০৯

বিশ দশকের শেষার্দ্ধ থেকেই ব্রেশ্‌ট, বুর্জোয়া থিয়েটারকে নতুন আংগিকে এবং বুর্জোয়া মতাদর্শের বৈপরীত্যে সমাজতান্ত্রিক চিন্তাধারায় ঢেলে সাজালেন। ব্রেশ্‌ট-এর এই নাট্য-চিন্তা যা পিস্‌কাটর ও বিভিন্ন প্রভাবে পরিপুষ্ট সেই চিন্তাই তাঁকে বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণী ও বিপ্লবী পার্টির সহযোদ্ধা হিসেবে চিহ্নিত করেছে।

ব্রেশ্‌ট-এর 'লেহর্‌ষ্টুক' ও সমাজতান্ত্রিক মতাদর্শে দীক্ষিত নাটকের বিকাশ

"লেহর্‌স্ট্‌ক" (Lehrstuck) বা শিক্ষণ-নাটক হোলো এক নাট্যভঙ্গী যেখানে নীতিগর্ভ বক্তব্যটাই মূল কথা। ত্রিশ দশকের গোড়ায় নানা বৈচিত্র্যসহ জর্মনীর থিয়েটারে এই নাট্যভঙ্গী উপস্থিত হয়। ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ যেমন তাঁর 'তাই ইয়াং জেগেছে' নাটকটিকে লেহর্‌স্ট্‌ক বলে অভিহিত করেন, ফন ভান্‌গেন্‌হাইম তাঁর 'ইঁদুরকল' এবং 'ঐ তো রয়েছে কুকুর! কবর দাও।' নাটক দুটিকে একই অর্থে লেহর্‌স্ট্‌ক হিসেবে নির্দিষ্ট করেন। ব্রেশ্‌ট-এর লেহর্‌স্ট্‌কগুলি জর্মনীর থিয়েটারে অসাধারণ বৈশিষ্ট্য নিয়ে দাঁড়িয়ে রয়েছে। 'ডাস বাডেনের লেহর্‌স্ট্‌ক' এবং 'ডী ম্যটার'-এর ভঙ্গীগত যথেষ্ট সাদৃশ্য রয়েছে।

ব্রেশ্‌ট এই 'লেহর্‌স্ট্‌ক'-এর দিকে ঝোঁকেন এমন এক সময়ে যখন চিন্তার দিক থেকে তিনি ক্রমশঃ শ্রমিকশ্রেণীর মতাদর্শকে গ্রহণ করতে চলেছেন। মার্কস্‌বাদ ও শ্রমিকশ্রেণীর সংগ্রামের সংগে তিনি যতই নিজেকে সক্রিয় করে তুলছিলেন ততই তীব্রভাবে তিনি বুর্জোয়া থিয়েটারের ধ্যানধারণা ও কার্য-কারিতাকে প্রত্যাখ্যান করতে আরম্ভ করেন। তিনি জানতেন থিয়েটারও শাসকশ্রেণীর হাতে উৎপাদনের শক্তিসমূহের মত তার শাসনব্যবস্থা টিঁকিয়ে রাখার এক যন্ত্র। তাই যে নাট্যকার সমাজব্যবস্থার আমূল পরিবর্তন চান তিনি থিয়েটার সম্বন্ধে নীরবতা অবলম্বন করে বসে থাকতে পারেন না। শাসকশ্রেণীর স্বার্থকে কায়েমী করে রাখে এমন কোনো কিছুর পক্ষেই তিনি রায় দিতে পারেন না। ফ্যাসীবাদের হামলা যখন জর্মন জনগণের জীবনে পাকাপাকিভাবে বসল সে সময়ে বুর্জোয়া থিয়েটারের পক্ষে প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষভাবে ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থাকে সেলাম না ঠুকে কাজই সম্ভব ছিল না।

তৎকালীন বহু নাট্যকার, সংগীতকার, অভিনেতা ইত্যাদির সংগে যাঁরা

নিজ নিজ পেশায় অভিজ্ঞ হিসেবে ভাবতেন—তাঁরাই থিয়েটারের একচ্ছত্র সম্রাট, ব্রেশ্‌ট তাঁদের সংগে একমত ছিলেন না :

> "কারণ তাঁরা মনে করতেন তাঁরা একটি যন্ত্রের অধিকারী যা আসলে তাঁদের নয় ; তাঁরা একটি যন্ত্রকে সমর্থন করছেন যার ওপর তাঁদের কোনো অধিকার নেই ; এই যন্ত্র এখন আর তাঁদের বিশ্বাস অনুযায়ী কথা বলে না, বরং বলে তাদের বিপক্ষে।"

—আনমেরকুংগেন ৎস্যুর ওপের আউফস্টীগ উনড ফাল ডেঅর স্টাড্‌ট্ মাহাগনি : ব্রেশ্‌ট

নাট্যকাররাও যে এই যন্ত্রের ওপর পুরোপুরি নির্ভরশীল এটি এক গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। এই গুরুত্বপূর্ণ বিষয়টি যাঁদের নজর এড়িয়ে যাবে তাঁরা সোশ্যালিষ্ট চিন্তায় অনুপ্রাণিত নাট্যকারদের জটিল এবং গুরুত্বপূর্ণ বিকাশ সম্যক উপলব্ধি করতে সক্ষম হবেন না। ১৯৩০ সালে প্রথমার্ধে যে অবস্থায় ছিল সেখানে বিপ্লবী নাট্যকারদের পক্ষে বুর্জোয়া থিয়েটারযন্ত্রকে আঘাত করার উপযোগী অবস্থা যথেষ্ট ব্যাপক ছিল না। তীব্র শ্রেণীসংঘর্ষের এই পরিস্থিতিতে নাট্যকার হিসেবে তাঁকে বাঁচতে গেলে এই বুর্জোয়া থিয়েটারযন্ত্র থেকে দূরত্ব বজায় রেখে চলতে হবে, নয়তো শ্রেণীশত্রু বুর্জোয়া থিয়েটারযন্ত্রের সংগে আপোষরফা করেই চলতে হবে।

ব্রেশ্‌ট পিস্‌কাটর-এর কাছ থেকে এই শিক্ষা পেয়েছিলেন যে বুর্জোয়া থিয়েটারের সংগে যদি সমস্ত সম্পর্ক ছিন্ন করা না যায় তাহলে শিল্পের ক্ষেত্রে ক্রমান্বয়ে নানারকম আপোষরফা চলতেই থাকে। তাই তিনি বুর্জোয়া থিয়েটারের সংগে সম্পর্ক ছিন্ন করার জন্য এমন এক ভঙ্গী খুঁজছিলেন যার দ্বারা বুর্জোয়া থিয়েটারের জয়সাপেক্ষ ভঙ্গীকে বাতিল করেই এগুনো যায়। অপেশাদার শ্রমিক নাট্যসংগঠনগুলির জন্য যত্রতত্র অভিনয় করার উপযুক্ত তিনি লেহর্‌স্টুক-এর এই ভঙ্গী খুঁজে বার করেন। একদিকে তিনি যেমন নাটক লিখছিলেন যে নাটক পেশাদার থিয়েটারের বাইরে তার দর্শক খুঁজে পেয়েছিল, অন্যদিকে তিনি তাঁর নাটকের বিষয়বস্তুতে এমন নতুনত্ব

আনতে চেষ্টা করলেন, যা এই সমাজ ব্যবস্থাকে পালটাবার প্রশ্নটিকে অগ্রাধিকার দিয়েছিলেন।

লেহর্‌স্ট্যুক-এর এই ভঙ্গীকে তিনি পরীক্ষা-নিরীক্ষার দ্বারা নানাভাবে বিকশিত করতে চেষ্টা করেন। এ ব্যাপারে প্রথমতঃ তিনি শ্রমিকশ্রেণীর নাট্যসংগঠনগুলির চেহারা ও অ্যাগিট্‌-প্রপ সংগঠনগুলির বৈশিষ্ট্যকে আয়ত্ত করতে চেষ্টা করেন। 'ডী ম্যুট্যার' নাটকে তিনি অ্যাগিট্‌-প্রপ ও উন্নত বুর্জোয়া থিয়েটারের ভঙ্গীকে মেশাবার চেষ্টা করেন।

তাঁর লেহর্‌স্ট্যুক এমন বৈশিষ্ট্যপূর্ণ কারণ সেখানে জটিল মঞ্চসজ্জা বা চরিত্র-সৃষ্টির ক্ষেত্রে মনস্তাত্বিক বিশ্লেষণ একই সঙ্গে বাতিল করা হয়েছে, কারণ অপেশাদার নাট্যসংগঠনগুলির এমনই ব্যবস্থা ছিল বা সংগঠনগুলির এমনই অবস্থা ছিল বা শ্রমিক নাট্য সংস্থাগুলিকে এমন প্রতিকূল অবস্থার মধ্যে কাজ করতে হোতো যেখানে নাট্য প্রযোজনার জটিলতা বাধ্য হয়েই বাতিল করতে হোতো। উপরন্তু অপেশাদার অভিনেতৃবৃন্দের যে সংগঠনের সংখ্যাগরিষ্ঠ সভ্য সেখানে চরিত্রসৃষ্টির ক্ষেত্রে জটিল মনস্তাত্বিক বিশ্লেষণের অবকাশ ছিল না।

এইসব সমস্যার সম্মুখীন হওয়ার ফলে ব্রেশ্‌ট-এর পক্ষে লেহর্‌স্ট্যুক-এর দিকে নজর দেওয়া খুবই স্বাভাবিক ছিল। মার্কসবাদী দর্শন ও অর্থনীতি নিয়ে অধ্যয়নকালে তিনি উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন বুর্জোয়ার সংগে তখনই সংগ্রাম করা সম্ভব যখন মানুষ তার নিজের জগতকে সুসংগঠিত করতে পারে। মার্কসবাদী দর্শনের সঙ্গে সবিশেষ পরিচয়ের আগে লেখা 'ড্রাইগ্রোসেনওপের' ও "মাহাগনী" নাটকে তাই বুর্জোয়া সমাজকে তিনি নেতিবাচক দিক থেকে দেখেছেন।

তাঁর প্রথম 'লেহর্‌স্ট্যুক'—'ওৎসিয়েনফ্ল্যুগ'-এর বিষয়বস্তু ছিল বৈজ্ঞানিক ; এবং তিনি শীঘ্রই অনুভব করতে থাকেন এর মাধ্যমে সামাজিক সমস্যাকে ছোঁয়া যাবে না। যতই তিনি সামাজিক সমস্যাকে বিষয়বস্তু হিসাবে গ্রহণ করে নাটক লিখতে থাকেন, ততই ক্রমশঃ অনুভব করতে থাকেন মার্কসবাদী জীবনদর্শনের প্রয়োজনীয়তা। লেহর্‌স্ট্যুকে নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষার আগে ব্রেশ্‌ট 'জো ফ্লাইশহাকের', 'ড্যান ড্রু' এবং 'ডেঅর ব্রোটলাডেন' নাটকগুলি নিয়ে ব্যস্ত থাকেন; উক্ত নাটকগুলিতে তিনি ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থাকে মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গী

থেকে বিশ্লেষণ করেন। নাটকগুলি অসম্পূর্ণ; ঐ থেকে বোঝা যায় নাট্য রচনার ক্ষেত্রে ব্রেশ্‌ট বিশেষ কোন অসুবিধার সম্মুখীন হন। কিসের- মাধ্যমে উক্ত সমস্যার সমাধান করবেন সে সম্বন্ধে তাঁর যথাযথ ধারণা ছিল না। 'লেহর্‌স্টুক'ই একমাত্র ভঙ্গী যা তৎকালীন সময়ে সমাজতান্ত্রিক নাট্যচিন্তার উত্তরণের ক্ষেত্রে তাঁকে অনেকাংশে সাহায্য করে। এই লেহর্‌স্টুক-এর মাধ্যমে তিনি সে সময়ে উন্নত বুর্জোয়া নাট্যধারার বৈপরীত্যে অন্য একটি উন্নত নাট্য-ধারার প্রণয়নে সক্ষম ছিলেন না, কারণ এই ভঙ্গী ব্রেশ্‌টের কাছে ছিল পরীক্ষা-নিরীক্ষার পর্যায়ে। প্রশ্ন উঠেছিল ধনতান্ত্রিক সমাজের সমস্ত জটিল প্রক্রিয়াকে এক ব্যক্তির জীবনেব ঘটনার দ্বারা কি ভাবে মঞ্চে প্রকাশ করা সম্ভব? পিস্‌কাটরকেও যে প্রশ্নটি গোড়ায় নাড়া দিয়েছিল সেটি হলো :

> "কোনো ব্যক্তির একান্ত ব্যক্তিগত ভাগ্য নয়,
> বরং বিশেষ যুগ, জনগণের ভাগ্যই হোলো
> নতুন নাটকের নায়ক।
>
> —ডাস পোলিটিশে থেআটর :
> পিস্‌কাটর, পৃঃ ৩৩১

ব্রেশ্‌ট সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে পিস্‌কাটর বলেন :

> "প্রতিটি চীনা কুলি তার দ্বিপ্রাহরিক আহারের
> প্রশ্ন তুলতে গেলেই বাধ্য হয়ে বিশ্বরাজনীতির
> কথা তুলতে বাধ্য।"

তার অস্তিত্ব ও আশা-আকাঙ্ক্ষার প্রশ্নে সে বহির্জগত ও অন্তর্জগত—অর্থাৎ তার বিশেষ যুগের সঙ্গে ভাগ্য জড়িয়ে ফেলেছে। ব্রেশ্‌ট-এর সংগ্রাম ছিল বুর্জোয়া শিল্প-সংস্কৃতির বিরুদ্ধে যেখানে ব্যক্তি সমষ্টিব কণ্ঠরুদ্ধ করতে উদ্যত, যেখানে সামাজিক প্রক্রিয়ার সমগ্র চেহারা নেই। বুর্জোয়া সাহিত্যিক তার শ্রেণীর বিরুদ্ধে ব্যবহৃত সামাজিক কার্যকারণ ও প্রয়োজনীয়তা গৌণ করে দেখান, ফলে আকস্মিকতা তাঁর সৃষ্টির একটি গুরুত্বপূর্ণ কথা। এই আকস্মিকতা, ব্যক্তিগত দ্বন্দ্ব ও ব্যাপক মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের দ্বারা শূন্যস্থান পূর্ণ করতে চেষ্টা করে। ফলে এক 'ব্যক্তিকেন্দ্রিক' নাট্যসাহিত্য সৃষ্টি হয়েছিল যেখানে সামাজিক জীবন ছিল অনুপস্থিত।

এই নাট্যসাহিত্যের বৈপরীত্যে, ব্রেশ্‌ট এক থিয়েটার গড়তে চাইলে যেখানে ব্যক্তিগতকে ঐতিহাসিকে উন্নীত করতে সচেষ্ট হলেন। তি এমন এক ভঙ্গীকে অবলম্বন করতে চাইলেন যেখানে এক ব্যক্তির ইতিহা সমাজের ক্রিয়া প্রতিক্রিয়া ধরা পড়বে। ফলে দৈনন্দিন জীবনের ঘটনা তিনি ঐতিহাসিক ঘটনায় পর্যবসিত করতে চেষ্টা করলেন। এই সঠিক প্রচেষ্টা দ্বারা ব্রেশ্‌ট তাঁর লেহর্‌স্টুক সংক্রান্ত পরীক্ষা নিরীক্ষায় সমষ্টি ও ব্যক্তি প্রয়োজনীয়তা ও আকস্মিকতার দ্বান্দ্বিক সম্পর্ক প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেন।

লেহর্‌স্টুক-এর কাহিনী অত্যন্ত শিথিলভাবে যুক্ত। ব্রেশ্‌ট 'ডী মাসনাহমে নাটক সম্বন্ধে বলতে গিয়ে বলেন, উক্ত নাটকের কাহিনী এমনভাবে সাজানো যে অতি সামান্য পরিবর্তন করলেই দৃশ্যটিকে নতুনভাবে ঢেলে সাজানো সম্ভব। আসলে সমস্ত লেহর্‌স্টুক-এর কাহিনী বা ঘটনাই সরল; নাটকে ক্রিয়ার জটিলতা কোরাসের মাধ্যমে ধরে রাখা হয়। এরকম সরলরেখা বাঁধা ঘটনা স্বভাবতই মানুষের পারস্পারিক সম্পর্কের গভীর চিত্র দিতে পারে না কিংবা জটিল রাজনৈতিক সম্পর্কের কথাও বলতে সক্ষম নয়। তাই ব্রেশ্‌ট কোরাস ও ভাষ্যকারের মাধ্যমে এর প্রতিবিধান করেন। এইভাবে নাটকে নীতিগত বক্তব্যগুলিকে পরিপূর্ণভাবে অগ্রাধিকার দেওয়ার চেষ্টা হয়।

লেহর্‌স্টুক-এর সীমাবদ্ধতা সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট রীতিমত সচেতন ছিলেন তিনি বুঝেছিলেন এই ভঙ্গীর কার্যকারিতা খুবই সীমিত। তাই পরবর্তী কালে তিনি 'মাস্‌নাহমে' নাটকের ব্যাপক অভিনয়ের ব্যাপারে উৎসাহী ছিলেন না। এক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য এইসব দুর্বলতা সমস্ত লেহর্‌স্টুক-এর ক্ষেত্রেও তিনি নতুনভাবে ভাবতে চেষ্টা করেন। লেহর্‌স্টুক-এর তত্ত্বগত যা কিছু দুর্বলতা তার মূলে রয়েছে শ্রেণীগত কারণ। ১৯৩১ সালে আলফ্রেড ক্যুরেলা এই লেহর্‌স্টুক সম্বন্ধে গবেষণা করতে গিয়ে 'ডী মাস্‌নাহমে সম্বন্ধে বলেন :

> 'এই প্রথম আমরা শ্রেণীগত দৃষ্টিকোণ থেকে
> আদর্শবাদী লেখকদের চিন্তাকে লক্ষ্য করেছি।
> এখানে আমাদের সামনে উদাহরণ হিসেবে
> বামপন্থী চিন্তা-সম্বলিত পেটিবুর্জোয়াদের

যাঁরা বুর্জোয়া অভিজ্ঞতার দ্বারা প্রোলেতারিয়েত
মতাদর্শকে ব্যাখ্যা করছেন।'

ব্রেশ্‌ট-এর লেহর্‌স্টুক দেখায় কি ভাবে বুর্জোয়া চিন্তাধারাকে ক্রমশ পরিত্যাগ করে তিনি মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করেছেন। বলা যায় এই লেহর্‌স্টুক নাট্যকারের জীবনদর্শনের সমস্যা-সংক্রান্ত আত্মকথন। 'ওৎসিয়ান ফ্লুগ' থেকে 'ডী মুট্টার' পর্যন্ত যে অধ্যায় তা নাট্যকারের মার্কসবাদকে আত্মস্থ করার সামগ্রিক অগ্রগতির উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। বুর্জোয়া মতাদর্শ ও চিন্তা থেকে নিশ্চিতভাবে সম্পর্ক ছিন্ন করার জন্য প্রয়োজন দীর্ঘ ব্যাখ্যা ও বিশ্লেষণ।

ব্রেশ্‌ট-এর ক্ষেত্রে উত্তরণের কাজ ত্বরান্বিত হয় মার্কসবাদী চিন্তার সঙ্গে তাঁর পরিচয় ও অভিজ্ঞতার মাধ্যমে। তাঁর সাহিত্যিক কার্যকলাপ, এই নতুন জীবনদর্শন থেকে প্রাপ্ত চিন্তার প্রভাবে এক নতুন প্রকাশভঙ্গী খুঁজছিল যার মূল কথা হোলো সমষ্টির মধ্য দিয়ে ব্যক্তিকে দেখার প্রচেষ্টা। গ্যয়টের কথায়:

"সাহিত্যের গুরুত্বপূর্ণ কথা হোলো লেখক
সমষ্টির মধ্য দিয়ে ব্যক্তিকে খুঁজছেন নাকি
ব্যক্তির মাধ্যমে সমষ্টিকে দেখাতে চাইছেন।
রূপকের জন্ম হয় যেখানে ব্যক্তি সমষ্টির প্রতিভূ
হিসেবে উপস্থিত হয়; এই চিন্তাই কাব্যের
প্রকৃতি"......

—মাক্‌সিমেন উন্‌ড রিফ্লেক্‌সিওনেন উ্যবার
লিটেরাটুর উন্‌ড এথিক: গ্যয়টে,
গ্যয়টে সংকলন—৪২তম খণ্ড পৃ: ১৪৬

শিল্পকে শিক্ষার অংশ হিসেবে গড়ে তোলারজন্য এবং থিয়েটারকে সামাজিক সংগ্রামের হাতিয়ার হিসেবে ব্যবহারের জন্য এক শ্রেণীর নাট্যকার, সংগীতকাররা প্রচেষ্টা চালান এবং মার্কসবাদ ও শ্রমিক শ্রেণীর জগতকে আলিংগন করেন। প্রোলেতারিয় থিয়েটার গড়ে তোলার উদ্দেশ্যে তাই অনেক নাট্যকার লেহর্‌স্টুক-এর এই ভঙ্গী গ্রহণ করেন বুর্জোয়া নাট্যচিন্তা থেকে সমাজতান্ত্রিক নাট্যচিন্তায় উত্তরণের মাধ্যম হিসেবে। অবশ্য প্রতিক্রিয়াশীল-

দের হাতে এই ভঙ্গী সম্পূর্ণ ভিন্ন পথ গ্রহণ করে ; প্রতিক্রিয়াশীল বুর্জোয়া চিন্তা ও মতাদর্শের পৃষ্ঠপোষণের জন্য ডিডাক্‌টিক থিয়েটারের কিছু কিছু চিন্তা অনেক নাট্যকার আংগিকগত পরীক্ষা-নিরীক্ষার জন্য ব্যবহার করেন। উদাহরণ হিসেবে বলা যায় ফরাসী ক্যাথলিক মতাবলম্বী নাট্যকার পল ক্লডেল-এর "ক্রিস্টোফার কলম্বাস" এবং গোয়েরিং-এর "ক্যাপ্টেন স্কটের দক্ষিণ মেরু অভিযান"। বুর্জোয়া নাট্যকাররা শিক্ষামূলক নাটক লিখতে গিয়ে বিষয়বস্তুর ক্ষেত্রে সর্বদা এক অধ্যাত্মবাদী দর্শন আংগিকের নানা পরীক্ষা মাধ্যমে প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন। হার্বার্ট ইহ্‌রিং ১৯৩০ সালে ক্লডেলের "ক্রিস্টোফার কলম্বাস" সম্বন্ধে বলতে গিয়ে বলেন :

'মতাদর্শের পরিবর্তে এখানে রয়েছে অতিপ্রাকৃত'।

—ডাস ৎসোয়ানসিগার ইআরে : ইহ্‌রিং

পৃঃ ২০০

ব্রেশ্‌ট-এর লেহর্‌স্টুক এ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। বুর্জোয়া নাট্যকার ও ব্রেশ্‌ট-এর মধ্যে তুলনা করলে দেখা যাবে একই ভঙ্গীকে আশ্রয় করে বুর্জোয়া নাট্যকার নিছক আংগিকসর্বস্ব। অন্যদিকে আদর্শবাদী যথার্থ ঐতিহাসিক অবস্থা ও শ্রেণীসম্পর্ককে প্রয়োগ করে ব্রেশ্‌ট এক বিপ্লবী নাট্যকার হিসেবে পরিচিত হন। প্রগতিশীল বুর্জোয়া নাট্যচিন্তা থেকে সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গী সম্পন্ন লেহর্‌স্টুক-এর বিকাশ ব্রেশ্‌ট-এর ক্ষেত্রে দেখা যায় ত্রিশ দশকের গোড়ায় যখন ফ্যাসীবাদ সমাজের সমস্ত ক্ষেত্রে দাপিয়ে বেড়াচ্ছে। উদাহরণ হিসেবে বলা যায় 'ডী মুট্টার' নাটক বুর্জোয়া থিয়েটারের ঐতিহ্যাহী আংগিকের সংগে অ্যাগিট্‌-প্রপ নাটকের ভঙ্গী একসূত্রে গ্রথিত করে তিনি লেহর্‌স্টুক-এর ভঙ্গীকে বিকশিত করতে চেষ্টা করেন।

লেহর্‌স্টুক এর গুরুত্বপূর্ণ দিক হোলো সমাজতান্ত্রিক নাট্যচিন্তা কি ভাবে এই ভঙ্গীকে, পরিপুষ্ট করে তার যথার্থ চিত্র। পরবর্তীকালে ১৯৩৪ সালে লেখা 'ডী হোরাটিয়ের উন্ড কুরিয়াটিয়ের' নাটকে ব্রেশ্‌ট পুনরায় এই ভঙ্গী ব্যবহার করেন নি। মার্কসবাদী হিসেবে তিনি সমাজের বহুমুখী জটিল রূপ অন্যভাবে উপস্থিত করতে চেষ্টা করেন।

ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে ব্রেশ্‌ট-এর সংগ্রাম

ব্রেশ্‌ট-এর জীবনে ১৯৩৩ সালের ৩০শে জানুয়ারীর মত বিপর্যয় আর কখনো ঘটেনি। ফ্যাসিস্ত স্বৈরাচারী শাসকশ্রেণী যখন বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণীর বিরুদ্ধে তার সমস্ত পশুশক্তি নিয়ে ঝাঁপিয়ে পড়ে তখন ব্রেশ্‌ট শ্রমিকশ্রেণী ও তার পার্টির সহযোদ্ধা ও সংগ্রামের অংশীদার।

রাজনৈতিক মঞ্চে হিটলারের প্রবেশ—১৯৩২ সালের শেষ কয়েক মাসে জর্মন একচেটিয়া পুঁজির চরম ও গুরুত্বপূর্ণ সংকটের প্রতিষেধক হিসেবে। এই চেহারা সবচেয়ে প্রকট হয়ে ওঠে ১৯৩২ সালের নভেম্বর মাসে প্রেসিডেন্ট হিণ্ডেনবুর্গকে লেখা জর্মন পুঁজিপতিদের এক চিঠিতে :

> "ক্রমবর্ধমান জাতীয় আন্দোলনের চেহারা দেখে আমরা অনুভব করছি যে শ্রেণীসংগ্রামের দ্বারাই জর্মন অর্থনীতিকে পুনরায় উজ্জীবিত করা যাবে। আমরা জানি এই সংগ্রাম অনেক বড় স্বার্থত্যাগ দাবী করছে। এই জাতীয় আন্দোলনের সবচেয়ে বড় শরিক যদি শাসক-শ্রেণীর সংগে হাত মিলিয়ে কাজ করে তাহলে এই আন্দোলনের সাফল্য অবশ্যম্ভাবী।"

—ডকুমেণ্টেশন ডে অর ৎসাইট—বার্লিন ১৯৫৩

এই চিঠি থেকেই স্পষ্ট হয় কোন্ শক্তির সাহায্যে হিটলার ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত হন। এ থেকেই ফ্যাসীবাদের শ্রেণীচরিত্র স্পষ্ট হয়ে ওঠে—যা, "একচেটিয়া পুঁজির সাম্রাজ্যবাদী ঝোঁক—চরম প্রতিক্রিয়াশীল সন্ত্রাসবাদী একনায়কত্ব হিসেবে চিহ্নিত করা হয়।" অনেকেই হিটলারের নানা প্রতিশ্রুতির দ্বারা বিভ্রান্ত হয়ে ফ্যাসীবাদের শ্রেণীচরিত্র সম্বন্ধে ভ্রান্ত ধারণা পোষণ করেন এবং হিটলারের ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত হওয়ার পথ প্রশস্ত করেন। সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক পার্টির নেতারা হিটলারের এই সব উগ্র কথাবার্তায় আপত্তিজনক কিছুই দেখেন

নি, পরিবর্তে তাঁরা তৎকালীন রাজনৈতিক অবস্থার বিশ্লেষণ অনুযায়ী জনগণকে ফ্যাসিস্তদের সংগে ঐক্যবদ্ধ হবার ডাক দেন। অটো বাউয়ের যখন ফ্যাসীবাদের চরিত্র বিশ্লেষণ করতে গিয়ে বলেন :

> "ফ্যাসীবাদ হোলো নিছক একটি শাসন-ব্যবস্থার নামান্তর যা বুর্জোয়া ও প্রোলেতারিয়েত উভয়ের ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য।"

তখন স্পষ্টই বোঝা যায় তিনি বা তাঁরা ফ্যাসীবাদী উগ্র বক্তৃতার শিকার হয়েছেন। ব্রিটিশ সোশ্যালিস্ট ব্রেল্সফোর্ড যখন বলেন :

> "ফ্যাসীবাদ হোলো বিপ্লবী পেটিবুর্জোয়া কর্তৃক শাসকশ্রেণীর হাত থেকে ক্ষমতা দখলের আর এক নাম।"

তখন বোঝা যায় শ্রমিকশ্রেণীর চোখ থেকে তাদের প্রকৃত শত্রুকে আড়াল করা হচ্ছে। সোশ্যালিস্ট পার্টির দক্ষিণপন্থী নেতৃত্ব শ্রমিকশ্রেণীকে হিটলারের ক্রমবর্ধমান বর্বরতার বিরুদ্ধে সংগঠিত করেন নি। ঐক্যবদ্ধ ফ্রন্ট গঠন করে এই পশুশক্তির বিরুদ্ধে মোকাবিলা করার যে প্রস্তাব বারংবার কমিউনিস্ট পার্টির পক্ষ থেকে দেওয়া হয় তা তাঁরা প্রত্যাখ্যান করেন এবং বুর্জোয়াদের সংগে হাত মিলিয়ে সানন্দে কাজ করতে থাকেন। দক্ষিণপন্থী সোশ্যালিস্টদের এই রাজনীতি ঐক্যবদ্ধ ফ্রন্ট গড়ে তোলার ব্যাপারে বাদ সাধে এবং হিটলারের ক্ষমতা দখলের পথ সুনিশ্চিত করে তোলে। কমিউনিস্ট পার্টি হিটলার ক্ষমতা দখলের সংগে সংগে ফ্যাসীবাদী বর্বরতার বিরুদ্ধে সাধারণ ধর্মঘটের ডাক দেন এবং বলেন :

> "ফ্যাসীবাদী একনায়কত্বের বর্বরতম প্রতিভূ নয়া ক্যাবিনেট খোলাখুলিভাবে জর্মন শ্রমিক-শ্রেণী ও জর্মন জনগণের ওপর যুদ্ধের বিপজ্জনক অবস্থা চাপিয়ে দিচ্ছে।"

—ৎসুর গেশিশ্‌টে ডেঅর কমিউনিস্‌টিশে পারটাই, ডয়েট্‌শ্‌লানড পৃঃ ৩৫৩

এই চরম বিপজ্জনক রাজনৈতিক পরিস্থিতিতে সোশ্যালিস্ট পার্টি ট্রেড

ইউনিয়ন ও অন্যান্য ফ্রণ্টে সমস্ত ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামের প্রস্তাব নাকচ করে বলেন যে হিটলার আইনসম্মতভাবে ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত হয়েছেন। কিন্তু উল্লেখযোগ্য হোলো, হিটলার শাসনক্ষমতায় অধিষ্ঠিত হয়েই জরুরী অবস্থা ঘোষণা করে এক বিজ্ঞপ্তি মারফত শাসনব্যবস্থা সম্বন্ধে সমস্ত সমালোচনা নিষিদ্ধ ঘোষণা করেন। শ্রমিকশ্রেণী এই সংকট মুহূর্তে শতধাবিভক্ত হওয়া সত্ত্বেও ফ্যাসীবাদী শাসনব্যবস্থার বিরুদ্ধে সংগ্রাম অব্যাহত রাখেন। সমগ্র জর্মনী জুড়ে বিক্ষোভ ও প্রতিবাদ ধ্বনিত হয় এবং গুরুত্বপূর্ণ শহরগুলিতে ব্যাপকভাবে সাধারণ ধর্মঘট পালিত হয়। দক্ষিণপন্থী সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক নেতৃত্ব নীরব দর্শকের ভূমিকাই পালন করতে থাকেন। শেষ পর্যন্ত ফ্যাসিস্তরা রাইখস্ট্যাগে অগ্নিকাণ্ড ঘটিয়ে সমস্ত শ্রমিকসংগঠনের ওপর ব্যাপক অত্যাচার ও নির্যাতন শুরু করেন এবং হাজার হাজার কমিউনিস্ট ও সোশ্যাল ডেমোক্রাটিক কর্মীদের গ্রেপ্তার করেন। ১৯৩৩ সালের ২৭শে ফেব্রুয়ারী পুলিশ, এস. এস. ও ঝটিকা বাহিনী শ্রমিক সংগঠন ও ফ্যাসীবিরোধী মানুষের ওপর একসংগে পাশবিক অত্যাচার শুরু করেন।

এই নির্যাতন ও বর্বরতার মুখোমুখি দাঁড়িয়ে একমাত্র কমিউনিস্ট পার্টিই হিটলারের ফ্যাসীবাদী আক্রমণের মোকাবিলা করতে সক্ষম হয়েছিল। তাঁদের উদ্দেশ্য ছিল জর্মনীতে ফ্যাসিস্ত শাসনব্যবস্থাকে বিধ্বস্ত করে গণতান্ত্রিক চিন্তা-ধারার পুনঃপ্রবর্তন ও যুদ্ধের আকাঙ্ক্ষাকে চিরতরে নির্মূল করা। ১৯৩৫ সালে ব্রাসেল্‌স্‌ পার্টি সম্মেলন সমস্ত হিটলার বিরোধী শক্তির এক ঐক্যবদ্ধ ফ্রন্ট গড়ে ফ্যাসীবাদকে চিরতরে কবর দিতে উদ্‌যোগী হন। ব্রাসেল্‌স্‌ সম্মেলনের এই প্রস্তাব জর্মনীতে এবং বিদেশে ফ্যাসীবাদ বিরোধী সংগ্রামের এক নতুন ধাপ হিসেবে চিহ্নিত হয়ে আছে।

ব্রেশ্‌ট ফেব্রুয়ারী ১৯৩৩ এর এই উত্তাল রাজনৈতিক অবস্থায় অসুস্থতা-বশতঃ ডাঃ মায়ারের ক্লিনিকে অপারেশনের জন্য ভর্তি হয়েছিলেন। ঠিক একই সময়ে ভিয়েনাতে 'ডী মাসনাহমে' নাটকের উদ্‌বোধন রজনী অনুষ্ঠিত হতে চলেছিল। ২৭শে ফেব্রুয়ারী ভিয়েনা থেকে তাঁর বন্ধু বিখ্যাত সংগীতকার হান্‌স আয়েস্‌লার টেলিফোনে তাঁকে নাটকের ব্যাপক সাফল্যের সংবাদ জানান। ঐদিন রাত্রেই রাইখস্ট্যাগে অগ্নিকাণ্ড ঘটে এবং সংগে সংগে ব্রেশ্‌ট

আত্মগোপন করতে বাধ্য হন এবং কয়েকদিনের মধ্যেই জর্মনী ছেড়ে পালান। পুলিশ তাঁর হার্ডেন বের্গারস্ট্রাসে-র বাড়ীতে হামলা করে এবং মাত্র কয়েকদিন আগে প্রকাশিত 'ডী মুট্টার' নাটকটি বাজেয়াপ্ত করে। রাতারাতি তিনি উদ্‌বাস্তু হয়ে হাজার হাজার শ্রমিক যেখানে ফ্যাসিস্তদের হামলা থেকে রক্ষা পাবার জন্য আত্মগোপন করেন তাঁদের সংগে সেখানে আশ্রয় নেন। অন্যান্য সাহিত্যিকদের মত জর্মনীর বাইরে ঘোরার অভিজ্ঞতা তাঁর খুব কমই ছিল। এখন তিনি উদ্‌বাস্তু হিসেবে দেশ থেকে দেশে ঘুরে বেড়াতে লাগলেন।

প্রাগ ও ভিয়েনা হয়ে তিনি প্রথম পৌঁছলেন সুইট্‌জারল্যাণ্ডে এবং সেখান থেকে ফ্রান্সে। ফ্রান্সে থাকাকালীন তিনি বিখ্যাত লেখিকা কারিন মিকেলিস্-এর কাছ থেকে ডেনমার্কে থাকার আমন্ত্রণ পান। কারিন মিকেলিস্ একজন বুর্জোয়া লেখিকা যিনি ফ্যাসীবাদী অত্যাচারে দেশ ছেড়ে পলাতক অনেককে নানাভাবে সাহায্য করেন। তাঁর বাড়ীটি ছিল বহু ফ্যাসীবিরোধীদের আশ্রয়। ১৯৪০ সালে ফ্যাসিস্ত সৈন্যবাহিনী ডেনমার্ক অধিকার করলে তিনি নিজেই দেশ ছেড়ে পালাতে বাধ্য হন। তিনি ব্রেশ্‌ট-এর স্ত্রী হেলেনে ভাইগেল-এর বন্ধু ছিলেন। ব্রেশ্‌ট যখন দেশ ছেড়ে পালাতে বাধ্য হন সংগে ছিল দু'টি শিশুসন্তান—বারবারা ও স্টেফান—তাই কারিন মিকেলিস্ এর আমন্ত্রণ তিনি সাদরে গ্রহণ করেন। পরবর্তীকালে অবশ্য ব্রেশ্‌ট কারিনের আবাসস্থলের নিকটবর্তী দ্বীপ ফ্যুনেন-এর একটি বাড়ীতে স্থায়ীভাবে বসবাস করেন। ১৯৩৩ সালের এপ্রিল থেকে ১৯৪০ সালের এপ্রিল পর্যন্ত তিনি সুইডেনে বসবাস করেন।

নির্বাসিত জীবনে ব্রেশ্‌ট নানা অসুবিধাজনক পরিস্থিতির মধ্যেও তাঁর শত্রুর বিরুদ্ধে আরো কঠোর এবং আপোষহীন মনোভাব গ্রহণ করেন। ডেনমার্কের সেই দ্বীপের আবাসে বসেই তিনি হিটলারের পতনের জন্য নানা প্রচেষ্টা চালান। জর্মন ফ্যাসীবিরোধীদের কাছে ডেনমার্কের এই জীবন রাজনৈতিক কার্যকলাপের জন্য বিশেষভাবে গুরুত্বপূর্ণ, কারণ এখান থেকেই বেআইনী জর্মন কমিউনিস্ট পার্টির সংগে যোগাযোগ রক্ষা করার গুরুত্বপূর্ণ কাজ সমাধা হোতো। উত্তর জর্মনীতে রাজনৈতিক কার্যকলাপের জন্য ডেনমার্কের স্থান ছিল গুরুত্বপূর্ণ। তবু ডেনমার্কে বসে হিটলার বিরোধী কাজ

চালানো সহজ ছিল না, কারণ ডেনমার্কের শাসকশ্রেণী হিটলারী শাসনব্যবস্থার সংগে একজোট হয়ে কাজ করতেন। কোপেনহেগেন-এ অবস্থিত জর্মন রাষ্ট্রদূত ডেনমার্কে অবস্থিত ফ্যাসীবিরোধীদের সমস্ত কার্যকলাপ সম্বন্ধে যথাযথ খবরাদি জর্মনীতে পাঠাতেন উপরন্তু ডেনমার্কের পুলিস বিভাগর সংগে হাতে হাত মিলিয়ে কাজ করতেন।

এই প্রতিকূলতা সত্ত্বেও ডেনমার্কে এক ব্যাপক ফ্যাসীবিরোধী আন্দোলন গড়ে ওঠে যার ফলে ১৯৩৩ সালের এপ্রিল মাসে স্ক্যাণ্ডিনেভিয়ান দেশগুলির ফ্যাসীবিরোধী সম্মেলন সাফল্যলাভ করে। উক্ত সম্মেলনে বিখ্যাত অঁরি বারবুস তাঁর বক্তব্য রাখেন এবং ডেনমার্কের জনগণের পার্টিজান যুদ্ধ অব্যাহত থাকে। ফলে জর্মন ফ্যাসীবিরোধী উদ্বাস্তু এবং ডেনমার্কের শ্রমিক ও বুদ্ধিজীবীদের মধ্যে এক অটুট সম্পর্ক গড়ে ওঠে।

ডেনমার্কের এই নির্বাসিত জীবনের প্রতিটি রাজনৈতিক সমস্যাগত প্রশ্নের ক্ষেত্রে গণতান্ত্রিক প্রচেষ্টাকে নানাভাবে বানচাল করার প্রচেষ্টা চলে, যা হিটলারের ভয়াবহ অভ্যুত্থান সত্ত্বেও প্রতিরোধ করা যায় নি। স্ক্যাণ্ডিনেভিয়ায় আশ্রয়গ্রহণকারী জর্মন উদ্বাস্তুরা অসংখ্য ছোট ছোট দলে বিভক্ত হয়ে ছিলেন। ফলে নানা উদ্বাস্তু কমিটি তৈরী হয়, যাদের পরস্পরের মধ্যে কোনো ঐক্যবদ্ধ ফ্রণ্ট গড়ে ওঠেনি। উদ্বাস্তুদের কমিটির ব্যাপারটি যে কিরকম আপাতবিরোধে পরিপূর্ণ ছিল তার প্রমাণ সুপরিচিত ইন্টারনাশিওনালে রোটে হিল্‌ফে (আই. আর. এইচ) তত্ত্বাবধানে পরিচালিত 'এমকো'-র পাশাপাশি 'ব্ল্যাক ফ্রণ্ট' নামক উদ্বাস্তু কমিটি ছিল। এই কমিটির অন্তর্ভুক্ত ছিলেন উদ্বাস্তু ন্যাশনাল সোশ্যালিস্টরা এবং তাদের একমাত্র লক্ষ্য ছিল কমিউনিস্ট বিরোধিতা। যদিও তাদের রাজনৈতিক প্রোগ্রামের সংগে হিটলারের কার্যক্রমের কোনো গুরুত্বপূর্ণ বিরোধ ছিল না, তবু তাদের একমাত্র লক্ষ্য ছিল ফ্যাসীবাদ বিরোধী আন্দোলনকে নিজেদের স্বার্থে ব্যবহার করা। এদের এই কমিউনিস্ট বিরোধী মনোভাবের ফলে এরা সোশ্যাল ডেমোক্রাটদের সংগে একই সারিতে গিয়ে উপস্থিত হয়েছিলেন। 'ব্ল্যাক ফ্রণ্টের' এই সভ্যরা যদিও ফ্যাসিস্তদের অত্যাচারে দেশ ছেড়ে বিদেশে গিয়ে আশ্রয় নিতে বাধ্য হয়েছিলেন। কিন্তু স্পষ্টই বোঝা যায় ১৯৩৩ সালের ঘটনা থেকে তাঁরা কোনো শিক্ষা লাভ করতে পারেন নি।

এই সব প্রতিকূল অবস্থার মধ্যে পার্টির কাজ চালু রাখা নিরতিশয় কঠিন হয়ে উঠেছিল। হিটলারের অভ্যুত্থানের ফলে জর্মন শ্রমিকশ্রেণীর জীবনে যে দুর্যোগ ঘনিয়ে ওঠে উদ্বাস্তু জীবনের রাজনৈতিক কাজকর্মেও তার ছায়া পড়ে।

কমিউনিস্ট পার্টির যে সব সদস্যরা হিটলারের চোখে ধুলো দিয়ে ডেনমার্কে উপস্থিত হতে পেরেছিলেন তা নিতান্তই আকস্মিক ঘটনা। যদিও এই সদস্যদের মধ্যে নির্বাসিত জীবনে পার্টির ক্রিয়াকলাপের কৌশল সম্পর্কে প্রচণ্ড মতানৈক্য ছিল তবু সংগ্রাম ছিল অব্যাহত। পার্টির একনিষ্ঠ কর্মীরা অতএব তাঁদের নির্বাসিত জীবনের প্রথম ভাগে একদিকে দক্ষিণপন্থী বিচ্যুতি অন্যদিকে সংকীর্ণতাবাদ এই দ্বিমুখী সংগ্রাম চালাতে বাধ্য হয়েছিলেন।

সংখ্যার দিক থেকে ডেনমার্কে জর্মন কমিউনিস্টদের সংখ্যা ছিল নিতান্তই নগণ্য, তবু অন্য রাজনৈতিক মতাবলম্বী লোকেদের মধ্যে তাদের রাজনৈতিক প্রভাব নগণ্য ছিল না। যেখানেই পার্টি সদস্যদের পার্টির প্রতিনিধিত্ব করার সুযোগ ছিল সেখানেই তাঁরা পার্টির নির্দেশানুযায়ী গণফ্রণ্টের শ্লোগান কার্যকরী করার প্রচেষ্টা চালাচ্ছিলেন। দক্ষিণপন্থী সোশ্যাল ডেমোক্রাট এবং ট্রট্স্কিপন্থীরা প্রতিপদে এই গণফ্রণ্টের কার্যক্রম বানচাল করতে উদ্যত ছিলেন। তাই যদিও এখানে রাজনৈতিক অবস্থা ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামের জন্য সম্পূর্ণভাবে অনুকূল ছিল তবু ফ্রান্সের মত এখানে গণফ্রণ্টের ডাক কার্যকরী হয় নি।

এই ঐক্যবদ্ধ আন্দোলন প্রথম সফল হয় দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের শেষার্ধে সুইডেনে। ১৯৩৮ সাল থেকেই সুইডেনে গণফ্রন্ট কমিটি কাজ করছিলেন এবং তাঁদের পত্রিকা 'নর্ড ডয়েট্শে ট্রিবিউনে' স্ক্যাণ্ডিনেভিয়ার ফ্যাসীবিরোধী কার্যকলাপের অসুবিধার কথা উল্লেখ করে গুরুত্বপূর্ণ নানা প্রবন্ধ প্রকাশ করেন। ফলে ১৯৪৪ সালের শেষার্ধে এক কমিটি তৈরী হয় যেখানে সমস্ত জর্মন ফ্যাসীবিরোধী সংগঠন, ট্রেড ইউনিয়ন ও সাংস্কৃতিক সংস্থা প্রতিনিধিত্ব করেন।

সুইডেনে ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামের ঐক্যবদ্ধ প্রচেষ্টা যখন চরম সাফল্য লাভ করে তখন ব্রেশ্ট আমেরিকায়। কিন্তু জর্মন উদ্বাস্তু ফ্যাসীবিরোধীদের পার্টি পরিচালিত অংশের সংগে তিনি অবিচ্ছেদ্য বন্ধনে যুক্ত ছিলেন। ব্রেশ্ট তাঁর সামগ্রিক কার্যকলাপের মাধ্যমে পার্টি কর্তৃক নির্দিষ্ট কর্তব্যকেই এগিয়ে নিয়ে যাওয়ার চেষ্টা করেন। হিটলারের মুখোস উন্মোচনের প্রচেষ্টায় লিখিত

তাঁর নাটকগুলি—'ডী রুনড্ক্যোপফে', 'ডী গেহ্বরে ডেশ্বর ক্রাউ কারার', 'ফুর্চট উন্ড এলেন্ড' ইত্যাদি নিঃসংশয়ে উপরিউক্ত রাজনৈতিক কর্তব্যকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়ার উদ্দেশ্যেই লিখিত। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের আগে লেখা তাঁর এই নাটকগুলি হিটলারী শাসনব্যবস্থার বিরুদ্ধে শাণিত অস্ত্র যা শ্রমিক শ্রেণীর বিপ্লবী কর্তব্য সম্পাদন করে এবং আপামর জনসাধারণের ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রাম ত্বরান্বিত করে। তাই তাঁর সাহিত্যসৃষ্টি ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে পার্টির নিরন্তর সংগ্রামী প্রচেষ্টা হিসাবেই চিহ্নিত। এই প্রসংগে তাঁর নাতিদীর্ঘ প্রবন্ধ—'সত্য লেখার পাঁচটি অসুবিধা' [ফুন্ফ (শ্ভী আরিশ্) কাইটেন বাএম শ্রাইবেন ডেঅর ভারহাইট]—এই কাজের সবচেয়ে উৎকৃষ্ট উদাহরণ; এই প্রবন্ধটি বে-আইনী প্রচার পুস্তিকা হিসেবে প্রচারিত হয়। এই প্রবন্ধে তিনি প্রতিক্রিয়াশীল শাসকের বিরুদ্ধে জনগণকে কনফুশিয়াস থেকে লেনিন পর্যন্ত প্রত্যেকের শিক্ষা উপদেশ গ্রহণ করার কথা উল্লেখ করেন। সর্বোপরি তিনি দৈনন্দিন রাজনৈতিক সংগ্রামের ভঙ্গী সম্বন্ধে আলোচনা করেন, যা ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামের প্রথম পর্যায়ে যথেষ্ট কার্যকরী হয়।

ফ্যাসীবাদী আক্রমণের হাত থেকে সংস্কৃতিকে বাঁচাবার জন্য ১৯৩৫ ও ১৯৩৭ সালে প্যারিস ও মাদ্রিদে আন্তর্জাতিক সাহিত্যিক সম্মেলন আহ্বান করা হয়। প্যারিস সম্মেলনে ব্রেশ্ট-এর বক্তব্যের সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ বিষয় ছিল ফ্যাসীবাদের শ্রেণীচরিত্র বিশ্লেষণ; এই বক্তব্য উপস্থিত করে তিনি বলেন, ফ্যাসীবাদকে তাঁরাই প্রতিরোধ করতে সক্ষম হবেন যাঁরা তার কারণ সবিশেষ অবগত। ফ্যাসীবাদী অভ্যুত্থানের ইতিহাস ব্যাখ্যা করে তিনি বলেন সোভিয়েট ইউনিয়ন পৃথিবীর একমাত্র দেশ যেখানে ফ্যাসীবাদের করাল ছায়া দেশের স্বাভাবিক জীবনযাত্রা আচ্ছন্ন করতে সক্ষম হয়নি। ফ্রান্সে অবস্থিত জর্মন সাহিত্যিকদের নিরাপত্তা সংক্রান্ত সংগঠন তাঁদের সাধারণ সম্মেলন উপলক্ষে ব্রেশ্টকে একটি চিঠি দেন। জবাবে ব্রেশ্ট সমস্ত শক্তি দিয়ে পার্টির গণফ্রন্টের শ্লোগানকে সমর্থন করেন এবং বলেন, কমিউনিস্টরা সমগ্র জর্মন জনগণের মুক্তি এবং গণতান্ত্রিক অধিকার রক্ষার ব্যাপারে অবিরাম সংগ্রাম করে চলেছেন এবং তার জন্য যে কোনো স্বার্থত্যাগে পিছ্পা নন। তিনি আরও বলেন:

'সুযোগ্য সহকর্মীবৃন্দ,

শুনতে পেলাম ইদানীং নানা কার্যকলাপের ফলে উদ্‌বাস্তু ফ্যাসীবিরোধী সাহিত্যিক ও শিল্পীদের মধ্যে চরম মতানৈক্য সৃষ্টি করার অপচেষ্টা চলেছে। কিছু কিছু লেখক ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রাম থেকে কমিউনিস্টদের বিচ্ছিন্ন করতে চেষ্টা করছেন। এর জবাবে আমার বক্তব্য হোলো: আমাদের মধ্যে কমিউনিস্টরা জর্মনীতে মুক্তি ও গণতন্ত্র প্রতিষ্ঠার জন্য স্বার্থত্যাগ করে চলেছেন। ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামে লিপ্ত সমস্ত মানুষের কাছে এটাই কাম্য। এ সময়ে ক্রমবর্ধমান বিভ্রান্তি সৃষ্টির অপচেষ্টার বিরুদ্ধে ফ্যাসী-বিরোধী সাহিত্যিকের একমাত্র কাজ হোলো মুখ্য ও গৌণ কর্তব্যের মধ্যে বিচার বিশ্লেষণ করা। এখন একমাত্র কর্তব্য হোলো সমস্ত শক্তি দিয়ে ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে ব্যাপকতম গণফ্রণ্ট সৃষ্টি করা।

বিপ্লবী অভিনন্দন সহ—

বের্টল্ট ব্রেশ্‌ট'

—"নয়ে ভেল্টব্যুহনে" প্রাগ—১৯৩৭

সংখ্যা ৪৬, পৃঃ ১৪৬৪

এই চিঠির বক্তব্য থেকেই বোঝা যায় ব্রেশ্‌ট সব সময় পার্টির গণফ্রণ্টের শ্লোগানকে গুরুত্বপূর্ণ দায়িত্ব হিসেবে গ্রহণ করেন।

ডেনমার্কে কমিউনিস্ট পার্টির সংগে কাজ করার যে চেষ্টা তার সংগে জর্মনীতে থাকাকালীন কাজের ভঙ্গীতে পার্থক্য রয়েছে। ১৯৩১-৩২ সালে তিনি সর্বহারার বিভিন্ন সংগঠনের সংগ্রামে ওতপ্রোত ভাবে জড়িত ছিলেন। ১৯৩৩ সালের আগে তিনি একটি গোষ্ঠীর সংগে কাজ করতেন যাঁরা ছিলেন

পার্টির সক্রিয়কর্মী এবং যাঁদের সংগে তিনি ঐক্যবদ্ধ ভাবে প্রতিটি কাজের ক্ষেত্রে সিদ্ধান্ত গ্রহণ করতেন। কিন্তু পরবর্তীকালে সব কিছুই পাল্টে যায়। ফ্যাসিস্তরা শ্রমিক আন্দোলনের প্রথম শ্রেণীর নেতৃস্থানীয়দের নানাভাবে অকর্মণ্য করে দেয়। ব্রেশ্‌ট-এর বন্ধু স্থানীয় অনেকেই হয় কারাভ্যন্তরে চলে যান নয়তো দেশ ছেড়ে পালাতে বাধ্য হন। ব্রেশ্‌ট স্বয়ং ডেনমার্কে চলে যান। এই নির্বাসিত জীবনে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ কাজ ছিল পার্টি সদস্যদের ঐক্যবদ্ধ করা। এ ব্যাপারে পার্টির বিরুদ্ধে শত্রুপক্ষের প্রচার এক বিশেষ প্রতিকূল শক্তি হিসাবে কাজ করছিল। উপরন্তু বিশ্বাসঘাতক কিছু কর্মী যারা পার্টি সদস্যদের মধ্যে মতানৈক্যের অপচেষ্টা চালাচ্ছিল তাদের এই ঘৃণ্য অপচেষ্টাকে ব্যর্থ করার জন্য ব্রেশ্‌ট পার্টি সদস্যদের সংগে আরো ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ রাখতে বাধ্য হন। ফলে উদ্‌বাস্তু কমিউনিস্টদের সংগে ঐক্যবদ্ধ ভাবে কাজ করার রীতিমত সুযোগ এসেছিল। তবে, ব্রেশ্‌ট তাঁর সাহিত্যগত কাজের দ্বারাই ফ্যাসীবিরোধী কাজকে সবচেয়ে বেশী সমর্থন করতে সক্ষম হন।

ইতিমধ্যে স্পেনের গৃহযুদ্ধ শুরু হবার কয়েক মাসের মধ্যেই তিনি 'ডী গেহ্বরে ডেঅর ক্রাউ কারার' নাটকটি লেখেন। উদ্‌বাস্তু ফ্যাসীবিরোধীদের মধ্যে ট্রট্‌স্কিপন্থীরা সর্বদাই স্পেনের ঘটনায় ডেনমার্কে উপস্থিত ফ্যাসীবিরোধী-দের ঐক্যবদ্ধ রাজনৈতিক সংগ্রাম নানাভাবে বিধ্বস্ত করতে সচেষ্ট হন। এরকম অবস্থায় ব্রেশ্‌ট-এর এই নাটক পার্টির ফ্যাসীবিরোধী রাজনীতিকে নানাভাবে সাহায্য করতে সক্ষম হয়। ডেনমার্কে উপস্থিত পার্টি সদস্যদের পক্ষে পার্টির যে-কাজ প্রায় অসম্ভব ছিল, ব্রেশ্‌ট-এর এই ক্ষুদ্র নাটক সেকাজ সম্পন্ন করতে সক্ষম হয়।

ব্রেশ্‌ট ও তাঁর স্ত্রী হেলেনে ভাইগেল, ডেনমার্কে থাকাকালীন উদ্‌বাস্তু সাহিত্যচক্রের গোড়াপত্তন করেন। বিশ্বাসঘাতকদের দ্বারা ফ্যাসীবাদের চেহারাকে নানা প্রলেপ দিয়ে প্রতিষ্ঠিত করার সুবিধাবাদী মনোভাব যখন প্রকাশ পেতে থাকে, যখন জনগণের মধ্যে এই প্রচার চালানো হতে থাকে যে বর্তমানে ফ্যাসীবাদের সেই ১৯৩৩-৩৪ এর ভয়াবহ চেহারা আর নেই, সে সময়ে ব্রেশ্‌ট তাঁর লেখার মাধ্যমে পার্টির সঠিক রাজনীতিকে

তুলে ধরতে সচেষ্ট হন। অসংখ্য মানুষের কাছে পৌঁছতে থাকে জর্মন শ্রমিক শ্রেণীর বিপ্লবী পার্টির ফ্যাসীবাদ বিরোধী বে-আইনী কার্যকলাপের পদ্ধতি। শ্রেণী-সচেতন শ্রমজীবী মানুষের মধ্যে অনেকে যাঁরা এই উদ্‌বাস্তু জীবনের নানা প্রতিকূলতার মুখোমুখি দাঁড়িয়ে মনোবল হারিয়ে ফেলেছিলেন তাঁরা ব্রেশ্‌টের কথায় ও কবিতায় পুনরায় শ্রমিক শ্রেণীর অজেয় শক্তির কথা শুনে মনোবল ফিরে পান।

কমিউনিস্ট পার্টীর উদ্‌বাস্তু সদস্যদের স্মৃতিকথায় ব্রেশ্‌ট ও হেলেনে ভাইগেল-এর নাম অসংখ্যবার উচ্চারিত হয়। এই সদস্যরা তাঁদের সাহায্য ও সমর্থনের কথা সমস্ত ফ্যাসীবিরোধী কার্যকলাপ ও শ্রমিক সংগঠনের সুযোগ পেলেই উল্লেখ করতেন। ১৯৩৯ সালের ২৩শে এপ্রিল ব্রেশ্‌ট ডেনমার্ক থেকে সুইডেনে গিয়ে বসবাস শুরু করেন। সুইডেনে অবস্থানকালে তিনি সেখানকার উদ্‌বাস্তু জর্মন সাহিত্যিকদের সংগঠনের চেয়ারম্যান ছিলেন।

১৯৩৩ সাল থেকেই ফ্যাসিস্ত শাসকরা তাঁদের জরুরী আইন মারফত পেশাদার নাট্যশালায় সমাজসচেতন নাট্যকারদের নাটক নিষিদ্ধ করেন। শ্রমিকশ্রেণীর বিপ্লবী সংগঠনগুলি তথাপি নানাভাবে সেইসব নাটক মঞ্চস্থ করার প্রচেষ্টা চালাতে থাকেন। কিন্তু গোপন সূত্রে খবর পেয়ে এই সব নাট্যানুষ্ঠান ও সংগঠনগুলিও তারা ভেঙে তছনছ করে দেয়, নাট্যকার ও অভিনেতাদের শারীরিক নির্যাতন করে সাংস্কৃতিক কর্মীদের মনোবল ভেঙে দিতে চেষ্টা করে। এই অবস্থায় ব্রেশ্‌ট, ভোল্‌ফ ও ভান্‌গেন্‌হাইম দেশ ছেড়ে পালাতে বাধ্য হন। ঠিক এই বিপর্যস্ত সাংস্কৃতিক পরিবেশে ফোল্‌কস্‌-ব্যুহনে-র বিশাল সংগঠন ফ্যাসিস্তদের সংগে হাত মিলিয়ে বর্বর শাসকশ্রেণীর কাছে নতিস্বীকার করে শ্রমিকশ্রেণীর সংগে বিশ্বাসঘাতকতা করেন।

ফ্যাসীবিরোধী উদ্‌বাস্তু সাহিত্যিকদের মধ্যে নাট্যকারদের অবস্থাই ছিল সবচেয়ে সংকটময়, কারণ নাট্যপ্রযোজনার জন্য মঞ্চের প্রয়োজন। কিন্তু হিটলারের রাজত্বকালে সমস্ত মঞ্চগুলিই তাদের কুক্ষিগত হয়। ফলে সোভিয়েট ইউনিয়ন ছাড়া কোথাও উপরোক্ত ফ্যাসীবিরোধী নাট্যকারদের নাটক অভিনীত হওয়া সম্ভবপর ছিল না। ফ্যাসীবিরোধী কোনো নাটক মঞ্চস্থ করার জন্য যদি কেউ কোনো থিয়েটারে ঝুঁকি নিতেন, হিটলারের শাসন-

ব্যবস্থা তৎক্ষণাৎ কূটনৈতিক ও অর্থনৈতিক চাপ সৃষ্টি করে সে নাটক বন্ধ করতেন। একমাত্র ব্যতিক্রম ছিল ফার্দিনান্দ রীজার পরিচালিত জুরিখ শাউশ্‌পীল্‌ হাউস, যেখানে ফ্যাসীবিরোধী নাট্যপ্রযোজনার কিছুটা সুযোগ ছিল। এখানেই ব্রেশ্‌ট ও ভোল্‌ফ-এর নাটকের উদ্‌বোধন হয়। এই থিয়েটারের প্রতিটি অভিনয় রজনীতে ফ্যাসিস্তরা ছলচাতুরীর দ্বারা অনুষ্ঠান বন্ধ করার অপচেষ্টা চালাতেন। এ ব্যাপারে ১৯৩৪ সালে ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ-এর 'প্রোফেসর মাম্‌লক' নাটকের উদ্‌বোধন রজনীর দাঙ্গা উল্লেখযোগ্য। কূটনৈতিক চাপ দ্বারা যখন নাট্যানুষ্ঠান বন্ধ করা সম্ভবপর হোতো না, তখন ফ্যাসিস্তরা সুইট্‌জারল্যাণ্ডে তাদের এজেন্ট 'ফ্রন্টলের'-এর মাধ্যমে থিয়েটারের সামনে এক তীব্র দাঙ্গা সৃষ্টি করতেন, যার ফলে নিরাপত্তার খাতিরে পুরো থিয়েটারটিকে কাঁটাতারের বেড়া দিয়ে কর্তৃপক্ষ ঘিরে রাখতে বাধ্য হন। এতৎসত্ত্বেও, জুরিখ শাউশ্‌পীল্‌ হাউসের নাট্যপরিচালকরা ফ্যাসীবিরোধী নাটকগুলির উচ্চ শিল্পগত মানের জন্যই সেগুলি তাঁদের নাট্যতালিকার অন্তর্ভুক্ত করতেন।

নতুন বিষয়বস্তু নতুন দর্শকের কাছে পৌঁছে দেওয়ার আকাঙ্ক্ষা হিটলারের রাজত্বকালে ব্রেশ্‌ট-এর পক্ষে সম্ভবপর হয় নি। তথাপি তিনি সমাজতান্ত্রিক মতাদর্শে দীক্ষিত নাট্যশিল্পকে প্রায় ঐ অসম্ভব অবস্থাতেও এগিয়ে নিয়ে যাবার প্রচেষ্টা চালিয়ে যান। ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে নির্বাসিত জীবনের প্রথম বছরে তিনি ছোট নাট্যসংস্থার জন্য নাটক লেখেন যেগুলি উদ্‌বাস্তু ফ্যাসী-বিরোধী অভিনেতৃবৃন্দ ও অপেশাদার অভিনেতাদের সমন্বয়ে প্রযোজিত হয়। যদিও এসময়ে নাট্যপ্রযোজনার ব্যাপারটিই ছিল চরম কঠিন তবু এক্ষেত্রে তিনি তাঁদের রাজনৈতিক বক্তব্যকে কার্যে রূপান্তরিত করতে চেষ্টা করেন। পরবর্তীকালে অবশ্য ফ্যাসীবিরোধী ঐক্য ও সংহতির উন্নতির পর পেশাদার রঙ্গালয়ে, যেগুলি যুদ্ধবিধ্বস্ত হয়নি, ফ্যাসীবিরোধী নাট্যপ্রযোজনা চলতে থাকে। কিন্তু গোটা ইউরোপে ক'টিই বা থিয়েটার ছিল যা যুদ্ধের বিভীষিকাকে এড়িয়ে যেতে পেরেছিল?

ব্রেশ্‌ট থিয়েটারের এই সংকটময় পরিস্থিতিতেও থিয়েটারের কাজ অব্যাহত রাখতে চেষ্টা চালিয়ে যান। ব্রেশ্‌ট লিখেছিলেন ধনতান্ত্রিক সমাজ

ব্যবস্থায় আদৌ কোনো থিয়েটার করা যায় কিনা এ প্রশ্ন মানুষকে জিজ্ঞেস করা দরকার। জবাবে অবশ্য তিনি নিজেই ব্যঙ্গ করে বলেছিলেন—ধনতান্ত্রিক সমাজে থিয়েটার করা যায় বেশ্যালয়ে, যেখানে মাদকদ্রব্য বিক্রী হয়, যেখানে গুণ্ডাদের পোশাক ভাড়া পাওয়া যায় এবং নানা দৌরাত্ম্য চলে।

নতুন দর্শকের সামনে নতুন আঙ্গিকের পরীক্ষা সম্ভবপর হয়েছিল যুদ্ধের শেষে এক স্থিতিশীল সামাজিক পরিবেশে যে পরিবেশের জন্য তিনি বিশ দশকের শেষার্ধ থেকে নিরন্তর সংগ্রাম চালিয়েছেন।

ফ্যাসীবাদের চরিত্র সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট-এর দৃষ্টিভঙ্গী

১৯৩২ থেকে ১৯৩৪ সালের মধ্যে ব্রেশ্‌ট "ভী রুনড্‌ক্যোপফে উন্‌ড ভী স্‌পিট্‌স্‌ক্যোপফে" নাটকটি লেখেন। ১৯৩৬ সালে কোপেনহেগেন-এ অভিনীত হবার আগে নাটকটি নতুনভাবে লিখিত হয়। নির্বাসিত জীবনে নাটকটি প্রকাশ করার আগে ব্রেশ্‌ট কিছু পরিবর্তন ও সংশোধনের কথা ভাবেন এবং সাময়িকভাবে ঐ পাণ্ডুলিপির মুদ্রণ স্থগিত রাখেন। ফ্যাসিস্তরা ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত হলে তাঁর রাজনৈতিক দায়িত্বের কথা ভেবেই তিনি নাটকটি নতুন চিন্তায় ঢেলে সাজাতে সচেষ্ট হন।

নির্বাসিত জীবনের প্রথম মাসেই ব্রেশ্‌ট একটি নাটক লেখা ও প্রযোজনার চিন্তাকে বিশেষ গুরুত্ব দেন, কারণ তিনি দেখাতে চাইছিলেন হিটলারের শাসনব্যবস্থা কোনোভাবেই প্রগতিশীল সংস্কৃতির কণ্ঠরুদ্ধ করতে সক্ষম নয়। যেহেতু উক্ত নাটকটিকে কয়েক সপ্তাহ বা কয়েক মাসের মধ্যে যথার্থ বিপ্লবী বক্তব্য সমেত নতুনভাবে ঢেলে সাজানো সম্ভব ছিল না, সেহেতু তিনি আর একটি নতুন বিষয়বস্তু নিয়ে নাটক লেখার দিকে নজর দেন, যে বিষয়বস্তু ১৯২৭/২৮ সালে তাঁর মনকে বিশেষভাবে নাড়া দেয়। ঐ সময়ে তিনি "জো ফ্লাইশ-হাকের ইন শিকাগো" এবং "ড্যান ড্রু" নামক দুটি নাটক লিখতে শুরু করেন। কিন্তু সে দুটি অসম্পূর্ণ অবস্থায় থেকে যায়। উক্ত নাটক দু'টির ঘটনাস্থল ছিল আমেরিকা। ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার বীভৎস চেহারা দেখবার জন্যই ব্রেশ্‌ট নাটক দুটি লিখতে শুরু করেন।

প্যারিসে উদ্‌বাস্তু জর্মন নৃত্যশিল্পী টিলি লোশ্‌-এর সঙ্গে পরিচিতির পর তাঁর সেই অসমাপ্ত নাটকগুলির কথা চিন্তায় পুনরায় ফিরে আসে। তিনি টিলি লোশ্‌কে কেন্দ্রীয় চরিত্রে রেখে একটি নৃত্যনাট্য লেখার কথা চিন্তা করেন। যেহেতু কাজটি অতি অল্প সময়ে শেষ করার কথা তাঁকে চিন্তায় রাখতে হয়, সেহেতু তিনি বেছে নিতে চান এমন এক বিষয়বস্তু—যে সম্বন্ধে তিনি

যথেষ্ট ওয়াকিবহাল। ফলে লেখা হয়—নৃত্যনাট্য—"ডী সীবেন টোড্‌স্যুন্‌ডেন ডেঅর ক্লাইন্‌জুর্গের।"

টিলি লোল্‌-এর স্বামীর অর্থানুকূল্যে স্থাপিত হয় "লে ব্যালে ১৯৩৩" নামক সংস্থা; এবং ব্রেশ্‌ট তাঁর সংগীতকার বন্ধু ক্যুর্ট ভাইল-এর সহযোগিতায় উক্ত নৃত্যনাট্য প্রযোজনা করেন। উদ্‌বোধন রজনী অনুষ্ঠিত হয় প্যারিসে। ব্রেশ্‌ট এ-নৃত্যনাট্যে শোষিতের দৃষ্টিভংগী থেকে বুর্জোয়া ন্যায় নীতিবোধকে তুলে ধরেছেন। ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার চিত্ররূপ হিসেবে মধ্যবিত্তের সাতটি মারাত্মক পাপ বিচার করা হয়েছে। যেহেতু ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থায় মানুষের আকাংখিত জীবন গড়ে উঠতে পারে না, সেহেতু আলস্য, গর্ব, ক্রোধ, লোভ, কাম, ঈর্ষা ও মাৎসর্য-এই সাতটি মারাত্মক পাপের সমষ্টি হিসেবে উক্ত সমাজকে দেখানো হয়েছে।

ব্রেশ্‌ট এই নৃত্যনাট্যে তাঁর পুরনো বিষয়বস্তুতে ফিরে গেছেন। ১৯২৭/২৮ সালে রাজনৈতিক-অর্থনীতির সংগে সম্যক পরিচিতি লাভের জন্য তিনি মার্কসবাদ অধ্যয়নের দিকে ঝোঁকেন এবং সামাজিক কার্যকলাপের মূলে পৌঁছবার চেষ্টা করেন। এই নৃত্যনাট্যে বিষয়বস্তুর সঙ্গে মিল রয়েছে সেই সব নাটক ও নাটকের দৃশ্যাংশ, যেগুলি তাঁর সাহিত্যসৃষ্টির ক্ষেত্রে এসেছিল শ্রমিকশ্রেণীর মতাদর্শে উত্তরণের প্রস্তুতি হিসেবে। উদাহরণ স্বরূপ গীতিনাট্য মাহাগনির সঙ্গে এর অপূর্ব মিল। এই দু ক্ষেত্রেই দেখি বুর্জোয়া সমাজব্যবস্থার মুমূর্ষ চেহারা। যদিও "ডী রুন্‌ডক্যোপফে উন্‌ড ডী স্‌পিটসক্যোপফে" নাটকে মধ্যবিত্ত শ্রেণীর সমস্যাই মূল বিষয়বস্তু, তবু উপরিউক্ত দুটি নাটকের সঙ্গে এর কোনো মিল নেই। 'ডী রুন্‌ডক্যোপফে' এক সম্পূর্ণ অন্য রাজনৈতিক অবস্থা থেকে উদ্ভুত এবং এক গুরুত্বপূর্ণ সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে লিখিত।

'ডী রুন্‌ডক্যোপফে' নাটকটি ব্রেশ্‌ট-এর তথ্যবহুল, শিক্ষামূলক অন্তর্দৃষ্টি ও প্রচেষ্টার ফল; রাজনীতিই এখানে মুখ্য। ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে কমিউনিস্ট পার্টি—শ্রমিক শ্রেণী ও সমস্ত গণতান্ত্রিক চেতনাসম্পন্ন মানুষের জীবনেই ফ্যাসীবাদের করাল ছায়া সম্বন্ধে সতর্কবাণী উচ্চারণ করেছিলেন। পার্টির সঙ্গে যুক্ত সচেতন সাহিত্যিকরা আশু কর্তব্য সম্বন্ধে অবহিত হয়ে তাঁদের সাহিত্য সৃষ্টিতে ফ্যাসীবাদের মুখোস উন্মোচন করার প্রাথমিক দায়িত্ব পালন করতে

এগিয়ে আসেন। উদাহরণ স্বরূপ ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ তাঁর বিখ্যাত কমেডি 'ডী ইয়ুংগেন্‌স ফন্‌ মন্‌স' সৃষ্টি করেন; একই সময়ে ব্রেশ্‌ট একই মতাদর্শে উদ্বুদ্ধ হয়ে তাঁর রাজনৈতিক কমেডি লিখতে শুরু করেন। ভোল্‌ফ তাঁর নাটককে 'হিটলারী বাগাড়ম্বরের বিশ্লেষণ' বলে অভিহিত করেন। ব্রেশ্‌ট-এর আক্রমণ একই ভাবে ফ্যাসিস্ত বাগাড়ম্বরের বিরুদ্ধে সোচ্চার।

১৯৩৩ সালে ইহুদী নিধনযজ্ঞের মাধ্যমে নাৎসীদের জাতিবৈষম্যমূলক নীতির ব্যাপকতা তীব্রতম চেহারা নেয়। ব্রেশ্‌ট তাঁর রাজনৈতিক কমেডি নিয়ে ব্যস্ত ছিলেন, এখন সমস্ত চিন্তা কেন্দ্রীভূত করেন ফ্যাসিস্তদের হিংস্র জাতিবৈষম্যমূলক নীতির বিরোধিতায়। তিনি নাটকের নামকরণ করেন "ডী রুন্‌ডক্যোপফে উন্‌ড স্পিট্‌সক্যোপফে"। ভোল্‌ফ-এর মত ব্রেশ্‌টও হিটলারের জাতিবৈষম্য বিরোধী ফ্যাসীবিরোধী নিছক একটি নাটক লিখতে চান নি, বরং হিটলারের এই বিকৃত মানসিকতার বিরুদ্ধে জর্মনীতে সাম্রাজ্য-বাদীদের নানা কুৎসিত কার্যকলাপ সম্বন্ধে—জনসাধারণকে সতর্ক করাই ছিল তাঁর আসল উদ্দেশ্য। তাঁর ঐ নাটকের মূল কথাই ছিল একচেটিয়া পুঁজির শাসনব্যবস্থার রূপ এই ফ্যাসীবাদের কার্যকলাপকে জনগণের সামনে তুলে ধরা। ভোল্‌ফ ও ব্রেশ্‌ট দুজনেই দর্শককে জানাতে চেয়েছিলেন যে বুর্জোয়া সমাজে শাসক শ্রেণীর বিরুদ্ধে প্রতিরোধ এমন ব্যাপক আকার ধারণ করছে যার ফলে সাম্রাজ্যবাদীদের পক্ষে তাদের শ্রেণীস্বার্থ আর পার্লামেন্টারী কায়দায় টিকিয়ে রাখা যাচ্ছে না। তাই ভোল্‌ফ-এর প্রোফেসর মামলক নাটকের পুস্তকাকারে প্রকাশিত সংস্করণের শিরোনামায় লেখা ছিল:

> 'ডাঃ মামলকের প্রস্থান—পশ্চিমী গণতন্ত্রের ট্র্যাজেডি।'
>
> —ডব্লু পোলাৎস্‌চেফ: ডাস ব্যুহনেন ভেঅর্ক ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ
>
> পৃঃ ১৭৫

ভাল্‌টের পোলাৎস্‌চেফ প্রোফেসর মামলক সম্বন্ধে বলেন:

> 'ফ্যাসীবাদ বিরোধী এক সংগ্রামী নাটক—
> যেখানে সামগ্রিকভাবে তার বিরুদ্ধে যুদ্ধ
> ঘোষণা করা হয়েছে।'

ব্রেশ্‌টও ঐ একই মতাদর্শগত উদ্দেশ্য, নতুন ভঙ্গীর মাধ্যমে ফ্যাসীবাদের

সামগ্রিক চেহারার দিকে সমস্ত দৃষ্টি কেন্দ্রীভূত করেন। বার্ণহার্ড রাইখ ১৯৩৭ সালে 'ডী রুনডক্যোপফে' সম্বন্ধে বলেন :

> 'ব্রেশ্‌ট যথার্থ কার্যকারণ সমেত সেই ঘৃণ্য ভয়াবহতার ওপর আলোকপাত করেছেন, তিনি দেখিয়েছেন কেন, কিভাবে, কি উদ্দেশ্যে ফ্যাসীবাদ জাতিবৈষম্যের ঘৃণ্য কদর্যতা কার্যকরী করে, তার রাজনৈতিক উদ্দেশ্য সফল করার জন্য। সবচেয়ে বড় কথা—ব্রেশ্‌ট দেখিয়েছেন জাতিবৈষম্যের বাস্তবতা—শ্রেণী সংগ্রামের সামাজিক পদ্ধতির বিরোধিতা করে।'

—ৎস্যুর মেথডে ডেঅর ডয়েটশেন আনটিফ্যাশিস্‌টিশেন
ড্রামাটিক : বি, রাইখ
ডাস ভোর্ট মাসিক পত্রিকায় প্রকাশিত, মস্কো ১৯৩৭

ফ্যাসীবিরোধী বুর্জোয়া সাহিত্যিকরাও এই জাতিবৈষম্যমূলক নীতির তীব্র বিরোধিতা শুরু করেন। ফ্যাসীবাদী অভ্যুত্থানের গোড়ায় এই সাহিত্যিকদের লেখায় যে দুর্বলতা দেখা যায় তার কারণ ফ্যাসীবাদের সামাজিক কার্যকারণ সম্বন্ধে যথার্থ চিন্তার অভাব। হিটলারের বাগাড়ম্বর ও একচেটিয়া পুঁজির স্বার্থ যে ওতপ্রোতভাবে জড়িত এটা তাঁরা উপলব্ধি করতে পারেন নি। হিটলারের ব্যক্তিগত চরিত্র ও মিথ্যাচারে বিভ্রান্ত হয়ে নির্বাসিত জীবনে তাঁরা অনেকেই ইহুদী নির্যাতন সম্বন্ধে অসম্পূর্ণ নীরবতা অবলম্বন করেছিলেন। হিটলারের ব্যাপক শ্বেতসন্ত্রাসের সামনে যাঁরা নতি স্বীকার করেন তাঁদের অনেকের ক্ষেত্রে, উদাহরণ স্বরূপ ছিলেন নাট্যকার কার্ল ৎস্যুকমায়ার—যিনি বিশ দশকের শেষার্ধে প্রতি বছর এক একটি নতুন নাটক লিখছিলেন, তিনিও ১৯৩৩ এর পর প্রায় বহুদিন মূক হয়ে গিয়েছিলেন।

এই কুৎসিত জাতিবৈষম্যমূলক নীতির বিরুদ্ধে যাঁরা প্রকাশ্যভাবে নিন্দা করেছিলেন—তাঁদের মধ্যে ফার্দিনান্দ ব্রুকনের উল্লেখযোগ্য একটি নাম। ব্রুকনের তাঁর নাটকে ফ্যাসিস্ত বর্বরতার বিরুদ্ধে নৈতিক প্রতিবাদ তুলে

ধরেছেন, কিন্তু জাতিবৈষম্যের কার্যকারণ তাঁর চোখে কুয়াশাচ্ছন্ন ছিল। তাঁর নাটকে চরিত্রের উদ্দেশ্য, তাদের সংগ্রাম, তাদের দুঃখ, আদর্শ—প্রাণহীন হয়ে গেছে। শ্রেণীসংঘর্ষের কারণ সম্বন্ধে নাট্যকারের যথার্থ উপলব্ধি না থাকায় শ্রেণী সচেতন নাটক লিখতে তিনি ছিলেন অক্ষম।

পাঁচবছর বাদে ভাল্‌টের হাসেনক্লাভের হিটলারের জাতিবৈষম্যমূলক নীতির বিরুদ্ধে 'আসিরিয়ার দ্বন্দ্ব' নামে একটি নাটক লেখেন। জনৈক রাজা তাঁর মন্ত্রীদের কুখ্যাত, বিপজ্জনক জাতিবৈষম্যমূলক আইনে দস্তখত করেন। পরে তিনি আবিষ্কার করেন তাঁর স্ত্রী নিজেই একজন ইহুদী কন্যা। রাজা প্রথমে স্ত্রীর সঙ্গে বিবাহ-বিচ্ছেদের কথা ভাবেন, কিন্তু পরমুহূর্তেই আত্মসংবরণ করেন। ব্যঙ্গাত্মক উক্তির মাধ্যমে তিনি মন্ত্রীদের সামনে কুখ্যাত ঐ আইনের চেহারা ধীরে ধীরে খুলতে থাকেন। ব্রেশ্‌ট-এর নাটকের মতই এখানে ট্র্যাজিক ও কমিক পাশাপাশি চলে। হাসেনক্লাভের যেহেতু ফ্যাসীবাদের কোনো সামাজিক কার্যকারণ নাটকে আনেন না, সেহেতু তাঁর এই আপোষপন্থী কমেডি ফ্যাসীবাদের কবলে মুমূর্ষু জর্মনীতে অর্থহীন মনে হয়।

ফ্যাসীবাদের শ্রেণীচরিত্রের প্রকৃত চেহারা আরো অনেক সাহিত্যিকই সম্যক উপলব্ধি করতে পারেন নি। লিওন ফয়েট্‌ভাংগের তাই নাৎসী শাসনব্যবস্থার প্রথম দিকে সামগ্রিকভাবে কেবলমাত্র নির্মমতা ও পাশবিকতাই দেখতে পেয়েছেন। তিনি এক কথায় উল্লেখ করেছেন 'ব্যক্তিস্বার্থপরতাই বর্বরতার জন্ম দেয়।' ব্রেশ্‌ট তাঁর বন্ধুস্থানীয় সাহিত্যিকদের এইসব বক্তব্যের বিরুদ্ধে প্যারিস সাংস্কৃতিক সম্মেলনে ফ্যাসীবাদী বর্বরতার কবল থেকে সংস্কৃতিকে বাঁচাবার উদাত্ত আহ্বান জানিয়ে বলেন:

> 'বর্বরতা বর্বরতার জন্ম দেয় না; বরং তা আসে ব্যবসায়িক কর্মকাণ্ড থেকে। বর্বরতা ছাড়া ব্যবসায়িক পেশা টিকতেই পারে না। আমাদের মধ্যে অনেক সাহিত্যিকই ফ্যাসিস্তদের পাশবিকতার চরম আঘাত পেয়েছেন কিন্তু এখনও এ-শিক্ষা গ্রহণে সক্ষম হন নি। বর্বরতার

মূল কারণ এখনও তাঁরা খুঁজে বার করতে
পারেন নি। এঁদের সমস্যা হোলো ফ্যাসিস্ত
বর্বরতা এঁদের চোখে নিছক বর্বরতা মাত্র।'

—ব্রেশ্‌ট : ১ম আন্তর্জাতিক সাহিত্য সম্মেলনে
ভাষণ পৃঃ ১৩৯ ও ১৪১

অনেক বুদ্ধিজীবীই তত্ত্বগত দিক থেকে ফ্যাসীবাদকে 'পেটিবুর্জোয়ার এক নায়কত্ব' কিংবা 'লুম্পেন প্রোলেতারিয়েতের একনায়কত্ব' হিসেবে অভিহিত করেছেন। সোশ্যাল ডেমোক্রাট ও ট্রটস্কিপন্থীদেরও একই ধরনের আপোষপন্থী মনোভাব ছিল। অন্যপক্ষে ফ্যাসীবাদ সম্বন্ধে যথার্থ ধারণার অভাবের ফলে ফ্যাসীবিরোধী সাহিত্য সৃষ্টি নানা দুর্বলতার শিকার হয়েছিল। ব্রেশ্‌ট ও ভোল্‌ফ-এর রাজনৈতিক স্বচ্ছতাই তাঁদের সাহিত্যকে বিশেষ গুরুত্ব প্রদান করেছিল।

'ডী রুনড্‌ক্যোপফে উন্‌ড ডী স্‌পিট্‌সক্যোপফে' নাটকের জন্মের ইতিহাস ব্যাপক। ব্রেশ্‌ট তাঁর অনেক নাটকের ক্ষেত্রেই নানা পরিবর্তন, পরিবর্দ্ধন করেছেন কিন্তু উক্ত নাটকের ক্ষেত্রে বিষয়বস্তুকে যেভাবে ঢেলে সাজিয়েছেন তা আগে কখনও ঘটেনি। উপরন্তু এ নাটকের ক্ষেত্রে যা কিছু পরিবর্তন তা একদিকে যেমন রাজনৈতিক স্বচ্ছতা ও সঠিক ব্যাখ্যার জন্ম দিয়েছে, অন্যদিকে গভীর শিল্পতত্ত্বগত সমস্যার সৃষ্টি করেছে।

ব্রেশ্‌টকে এ ব্যাপারে যিনি প্রথম উৎসাহ দেন তিনি হলেন ফোল্‌কস-ব্যুহনে-র পরিচালক ল্যুড্‌ভিগ বের্জের। তিনি ব্রেশ্‌টকে শেকস্‌পীয়রের 'মেজার ফর মেজার' নাটকটি পরিচালনার জন্য আমন্ত্রণ করেন; ফলে এক নতুন নাটক সৃষ্টি হয় যার নাম 'মাস্‌ ফ্যুর মাস' ওডের 'ডী সাল্‌ৎসটয়ের'। পরবর্তীকালে অন্য একটি সংস্করণ লিখিত হয়—'রাইখ উন্‌ড রাইখ গেসেল্‌ট্‌ সিচ্‌ গের্অন'।'

১৯৩৩ সালের গোড়ায় গুস্তাভ কিপেনহাউয়ের যে নাটকটি প্রকাশনার জন্য গ্রহণ করেন তার নাম ছিল 'ডী স্‌পিট্‌সক্যোপফে উন্‌ড ডী রুনড-ক্যোপফে'। ফ্যাসিস্তরা ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত হলে উক্ত নাটকের প্রুফকপি ব্রেশ্‌ট-এর হাতে আসে। সঙ্গে সঙ্গে ফ্যাসিস্তরা ঐ নামের ওপর ঝাপিয়ে

পড়তে উদ্যত হয়। ব্রেশ্‌ট জর্মনী ছেড়ে পালাবার সময় নাটকটি সঙ্গে নিয়ে যান এবং ডেনমার্কে বসে নতুনভাবে ঢেলে সাজান।

নাটকের মূল কাহিনী ব্রেশ্‌ট মহান শেকস্‌পীয়রের কাছ থেকে গ্রহণ করেন। শেকস্‌পীয়রের 'মেজার ফর মেজার' জর্জ হোয়েট্‌ষ্টোন-এর একটি নাটকের পরিবর্তিত ও পরিমার্জিত একটি নতুন নাটক। ব্রেশ্‌ট তাঁর যুগের প্রগতিশীল দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করে বললেন:

> 'মেজার ফর মেজার নাটকে শেকস্‌পীয়র তাঁর তাঁর সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ দর্শন তুলে ধরেছেন। এটি নিঃসন্দেহে তাঁর সবচেয়ে প্রগতিশীল নাটক। শেকস্‌পীয়র সমাজে উচ্চপদে প্রতিষ্ঠিত ব্যক্তিদের কাছ থেকে আশা করতেন তাঁরা একই মানদণ্ডে নিজেদের ও অন্যদের বিচার করবেন। তাঁরা নিজেরা যে নীতি অনুসরণ করতে অক্ষম—সেই নীতি তাঁরা অধীনস্থ সকলের কাছে দাবী করতেন।'

—ব্রেশ্‌ট আরকাইভ, বার্লিন মাস্‌ ফ্যুর
মার্স মাটেরিয়াল উন্‌ড প্লেনে
সংখ্যা ২৬৮, পৃঃ—৮১

ব্রেশ্‌ট বিংশ শতাব্দীর বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণীর দৃষ্টিভঙ্গী থেকে উক্ত নাটকে একটি বিপ্লবী বক্তব্য আরোপ করতে চেয়েছিলেন। তাই নাটকের মূল কাহিনীতে কয়েকটি পরিবর্তনের প্রয়োজন হয়। যদিও তিনি তাঁর প্রথম ছকে যথাসম্ভব শেকস্‌পীয়রের ঘটনার কাছাকাছি থাকার চেষ্টা করেছেন। জ্যাকোবিন্‌দের রাজত্বকালে ক্ষমতা দখলের জন্য বুর্জোয়া ও সামন্ত প্রভুদের মধ্যে যে তীব্র শ্রেণীসংগ্রাম শুরু হয়, শেকস্‌পীয়রের নাটকের উৎস সেখানেই। চরিত্ররা 'মেজার ফর মেজার' নাটকে পরস্পরের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে। ভিন্‌সেন্‌সিও এবং অ্যান্‌জেলো অ্যারিষ্টক্রাটদের এবং ইসাবেলা, মারিয়ানে, ক্লডিও বুর্জোয়াদের প্রতিনিধি। শেকস্‌পীয়র তাঁর নাটক এক আপোষ-রফায় শেষ করেছেন। ডিউক 'সকলের জন্য সমান বিচার' নির্ধারণ করেন

না। তাই নাটকের শেষে প্রেম ও শুভবুদ্ধির আচ্ছাদনে প্রতিটি সমস্যার সমাধানের চেষ্টা হয়।

এখান থেকেই ব্রেশ্‌ট-এর পরিবর্তনের সূত্রপাত। তিনি ব্যাপক মানবিক আবেদন আনার জন্য নতুন গতি আরোপ করেন কতকগুলি গুরুত্বপূর্ণ পরিবর্তনের মাধ্যমে। প্রথমত তিনি সামাজিক দ্বন্দ্বটিকে বিশেষভাবে গুরুত্ব দেন এবং চরিত্রদের শ্রেণীগত বৈশিষ্ট্যের ওপর জোর দেন, যার নজীর রয়েছে শেকস্‌পীয়রেও। ব্রেশ্‌ট দেখাতে চেয়েছেন কেন পৃথিবীতে বিচারের দুটি ভিন্ন ধরণের মানদণ্ড থাকবে। শেকস্‌পীয়রের নাটকের কাহিনীর পরিবর্তনের মাধ্যমে ব্রেশ্‌ট-এর দর্শক ও পাঠকরা বুঝবেন অন্যায় ও অবিচারের কারণ রয়েছে সামাজিক ব্যবস্থার মধ্যে, এই ব্যবস্থায় বিভিন্ন শ্রেণী তাদের শ্রেণীস্বার্থে পরস্পরের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে। কোনো কাল্পনিক বিচারের মাধ্যমে এরকম পরিস্থিতির সমাধান সম্ভব নয়। এর সমাধান শ্রেণীবিভক্ত সমাজব্যবস্থার অবসানের দ্বারাই সম্ভব। ব্রেশ্‌ট এমনভাবে এই বক্তব্য বিশ্লেষণ করেছেন যার ফলে শ্রেণীবিভক্ত সমাজে ন্যায় বিচারের আশা পোষণ করা এক মিথ্যা মোহ।

শেকস্‌পীয়রের নাটকের অ্যান্‌জেলোর চরিত্র ব্রেশ্‌ট-এর নাটকে এক আধুনিক ডন্ কুইক্‌জোট হিসেবে দেখা দিয়েছে। শ্রেণীবিভক্ত সমাজে একই মানদণ্ডে সমস্ত মানুষকে বিচার করা সম্ভব এটা সে বিশ্বাস করে। ব্রেশ্‌ট ভঙ্গীগত দিক থেকে হাস্যরসের মাধ্যমে দেখাতে চেয়েছেন যে শ্রেণীবিভক্ত সমাজে এ ধরণের সংস্কারবাদী চিন্তা হাস্যকর।

ফ্যাসীবাদী জাতিবৈষম্যমূলক নীতি ও হিটলারের সমান্তরাল সেনো চরিত্র প্রথম সংস্করণে ছিল না। ব্রেশ্‌ট লক্ষ্য করেন শেকস্‌পীয়র থেকে গৃহীত নৈতিক দ্বন্দ্বের ব্যাপারটা বিংশ শতাব্দীর রাজনৈতিক অবস্থাকে তিনি যেভাবে নাটকে আনতে চান, সেভাবে উপস্থাপন করা যাচ্ছে না। ফলে তিনি ঐ পথ পরিত্যাগ করেন এবং ছোটখাট পরিবর্তন করে তিনি ব্যাপারটাকে জোড়াতালি দেওয়ার চেষ্টা করেন না।

পরবর্তী সংস্করণে ব্রেশ্‌ট ফ্যাসিস্টদের জাতিবৈষম্যমূলক নীতির বিরুদ্ধে তীব্র আঘাত হানেন। তাঁর কাছে ছিল অসংখ্য সংবাদপত্রের টুকরো, ফোটো

এবং হিটলার ক্যারিকেচার। নাটকটি নতুনভাবে লেখার আগে তিনি এগুলি পুনরায় খুব মনোযোগ সহকারে যাচাই করেন। নাটক লেখার ছক তৈরীর কাজে সংবাদপত্রের টুকরো খবরকে ব্রেশ্‌ট অনেক সময় কাজে লাগাতেন। তাঁর সংগৃহীত তথ্য থেকে 'ফোল্‌কীশেন বেওকাখ্‌টেচ্‌স' পত্রিকার ১৯৩২ সালের ২১ অক্টোবরের কাগজের একটি অংশের প্রতি ব্রেশ্‌টের দৃষ্টি আকর্ষিত হয়। রাজ্যযাজকদের চ্যান্সেলারকে হিটলারের উত্তর শীর্ষক একটি সংবাদে ছিল:

'অর্থনৈতিক চিন্তা হোলো সমস্ত গণতান্ত্রিক
আদর্শবাদের মৃত্যু।'

নাটকের কাহিনীতে ব্রেশ্‌ট ফ্যাসিস্তদের এইসব নানা বাগাড়ম্বরের বিরুদ্ধে চরিত্রগুলিকে হাস্যকর হিসেবে চিত্রিত করেছেন। নাটকের কাহিনীর কেন্দ্রগত বক্তব্য হোলো ফ্যাসিস্ত বাগাড়ম্বরের মুখোশ উন্মোচন। এই মুখোশের মধ্যেই রয়েছে ফ্যাসিস্তদের জাতিবৈষম্যের তত্ত্ব। ব্রেশ্‌ট কয়েকটি চরিত্রের মাধ্যমে ক্রমান্বয়ে ফ্যাসিস্তদের আপাতবিরোধ ও মিথ্যাচার উক্ত চরিত্রদের বৈশিষ্ট্য হিসেবে দেখিয়েছেন।

শেকস্‌পীয়রের নাটকের অ্যান্‌জেলো এ নাটকে হিটলারের প্রতিরূপ হিসেবে চিত্রিত হয়েছে। সংবাদপত্র থেকে সংগৃহীত হিটলার-ক্যারিকেচার থেকে বোঝা যায় ব্রেশ্‌ট হিটলারের এক ব্যঙ্গচিত্র আঁকতে চেয়েছিলেন। নাটকের প্রথম সংস্করণে ব্রেশ্‌ট অ্যান্‌জেলো-কে শাসকশ্রেণীর রাজনৈতিক উদ্দেশ্য কার্যকরী করার এক যন্ত্র হিসেবে দেখাতে চেয়েছেন যে ক্রমশ বিশ্বাস করে তার জাতিবৈষম্যমূলক নীতির দ্বারা জাতির পুনরুত্থান ঘটাবে।

নাটকের নতুন সংস্করণে ফ্যাসীবাদকে ব্রেশ্‌ট জর্মন একচেটিয়া পুঁজির লুণ্ঠনের শাসনব্যবস্থা হিসাবে দেখিয়েছেন। শ্রমিকশ্রেণী এখানে ফ্যাসীবাদী একনায়কত্বের বিরুদ্ধে সংগ্রামশীল নায়ক। হিটলারের বিরুদ্ধে ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামের বক্তব্যও নাটকের একটি গুরুত্বপূর্ণ কথা। তিনি বলেছেন শ্রমিকশ্রেণীর ভ্রান্তিই ফ্যাসীবাদের অভ্যুত্থানের পথ প্রশস্ত করে; যেহেতু জর্মনীতে শ্রমিকশ্রেণী নানা বিভ্রান্তিকর নেতৃত্বের ফলে শতধাবিভক্ত

হয়ে পড়েছিল, তাই হিটলার জয়লাভে সমর্থ হয়েছিল। এই নাটকের উদ্‌বোধন রজনী অনুষ্ঠিত হয়েছিল ১৯৩৬ সালের ৪ঠা নভেম্বর রীডারসাল থিয়েটার কোপেনহেগেন-এ। নাটকটি পরিচালনা করেন পের মুৎসেন। ডেনমার্কের প্রতিক্রিয়াশীল সংবাদপত্রগোষ্ঠি 'নাটকটিকে প্রত্যাখ্যান করেন।

'ডী রুনড্‌কোপফে' নাটকটি এক রাজনৈতিক সংগ্রামের নাটক। তত্ত্বগত দিক থেকেও এ নাটক কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ প্রশ্ন উত্থাপন করে, যার চিন্তা বিশ দশকে ব্রেশ্‌টকেও নাড়া দিয়েছিল। প্রশ্ন ওঠে, সামাজিক প্রক্রিয়ার কাজকে নাট্যকার কিভাবে তাঁর নাটকে আনবেন যার ফলে দর্শক তা থেকে সামাজিক চেতনা ও রাজনৈতিক দায়িত্ব সম্বন্ধে সম্যক অবগত হতে পারেন। ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার কর্মকাণ্ড তাঁর পরিচিত। তিনি চেয়েছিলেন এ সমাজের 'অদৃশ্য গোপন' যেসব কার্যকলাপ চলে তার মুখোশ উন্মোচন করতে। তাঁর প্রচেষ্টা ছিল নাটকের কাহিনীতে এই সমাজের সামগ্রিক প্রক্রিয়াকে ধরে রাখতে। ফলে তিনি অনুভব করেন এক নতুন ভঙ্গীর প্রয়োজন যেখানে কল্পনার ব্যাপকত্ব থাকবে। তাই তিনি উক্ত নাটকে 'প্যারাবেল'-এর ভঙ্গী গ্রহণ করেন। এই 'প্যারাবেল'-এর সঙ্গে 'লেহর্‌ষ্টুক'-এর যথেষ্ট মিল আছে। 'প্যারাবেল'-এর শিক্ষাগত দিক এই ভঙ্গীর এক বিশেষ বৈশিষ্ট্য। তাই লেহর্‌ষ্টুক থেকে 'প্যারাবেল'-এ উত্তরণ ব্রেশ্‌ট-এর ক্ষেত্রে কোনো আকস্মিক ঘটনা নয়। এই 'প্যারাবেল'-এর মাধ্যমে তিনি সরলকথায় জটিল রাজনৈতিক বক্তব্য বিশ্লেষণ করতে সক্ষম হয়েছিলেন। বেশ কয়েক বছর বাদে ব্রেশ্‌ট এ নাটক সম্বন্ধে আলোচনাকালে বলেন কেন তিনি 'প্যারাবেল'-ভঙ্গীকে এত বেশী গুরুত্ব দেন :

> 'প্যারাবেল অন্য যে কোনো ভঙ্গীর তুলনায় অনেক বেশী বুদ্ধিগ্রাহ্য। লেনিন তাঁর বক্তব্যে এই প্যারাবেল-কে আদর্শবাদী নয় বরং বাস্তববাদী হিসাবে গণ্য করেন। জটিল বিষয়বস্তুর জট খুলতে এই ভঙ্গী অদ্বিতীয়। নাট্যকারের কাছে এটি কলম্বাসের

ভিন্ন সদৃশ—কল্পনার মাধ্যমে বাস্তবকে
তুলে ধরে ; যা গুরুত্বপূর্ণ তা চোখের সামনে
ভেসে ওঠে।

—'এঅর ভিআর্ড ব্লাইবেন্' নয়ে ভয়েট্‌শে
লিটারেটুর : এর্নষ্ট শুমাখার ১৯৫৬, পৃঃ ২৫

নতুন থিয়েটার সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট-এর চিন্তা হোলো, পুরনো ভঙ্গীর সমালোচনা এবং নতুন সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী। নির্বাসিত জীবনে তাঁর নাট্যচিন্তায় এই আদর্শ এক নতুন দিক উন্মোচন করে।

ব্রেশ্‌ট-এর চোখে মানবচরিত্র ও সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজমের পদ্ধতি

ত্রিশ দশকে "ডী মাস্‌নাহমে" এবং "ডী মুট্যার" নাটকের মাধ্যমে ব্রেশ্‌ট সোশ্যালিস্ট রিয়ালিজমের পথে পা বাড়ান। এযাবৎ তিনি যে সব নাটক লেখেন সেখানে তাঁর প্রচেষ্টা ছিল সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গী থেকে সমাজকে দেখার প্রচেষ্টা। কিন্তু বিপ্লবী শ্রমিক শ্রেণীর সংগ্রামে অংশগ্রহণের ফলে তাঁর সাহিত্য সৃষ্টিতে এক চরম উৎকর্ষতা লক্ষ্য করা যায়। শ্রমিক শ্রেণীর নাট্য সংগঠন-গুলির সঙ্গে যোগাযোগের ফলে তার নাট্যচিন্তায় এক বলিষ্ঠ পদক্ষেপ ও নতুন চিন্তার প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। ভঙ্গীগত দিক থেকে এখন পর্যন্ত তাঁর পরিপূর্ণ বিকাশ অবশ্য এ সময়ে সম্ভব হয়নি কারণ নাট্যকার ঐতিহ্য ও নতুন চিন্তার ঐক্য গঠনে সক্ষম হন নি।

ডেনিস দিদেরো ও গটফ্রিড লেসিং হলেন বুর্জোয়া বিপ্লবী নন্দনতত্ত্বের প্রতিষ্ঠাতা। যাঁরা দাবী করতেন থিয়েটার হবে একই সঙ্গে আমোদ ও শিক্ষার বেদী। ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে ব্রেশ্‌ট-এর নাটকে এবং আরও বহু নাট্যকারের ক্ষেত্রেই এই দুটি জিনিষ পরস্পর সম্পৃক্ত ছিল না। ব্রেশ্‌ট তাঁর নির্বাসিত জীবনের একটি লেখায় বলেন :

> 'থিয়েটারে পরীক্ষা-নিরীক্ষার একটি বিশেষ অবস্থায় শিক্ষাগত প্রতিটি অগ্রগতি অন্যদিকে আমোদের অংশটিকে দুর্বল করে তোলে [সেটি আর থিয়েটার থাকছে না, হয়ে উঠছে পাঠ-শালা !]……অন্য কথায় যতই দর্শককে নাটকে আবেগপ্রবনতার খোরাক যোগানো হবে, ততই তারা শিক্ষনীয় বিষয় কম গ্রহণ করতে সক্ষম হবেন ; অর্থাৎ যতই দর্শকের সঙ্গে ঘটনার সহানুভূতি দেখা দেবে, যতই একাত্মতার প্রশ্ন

উঠবে ততই সে শিক্ষাও আমাদের পরস্পর সম্পর্ক কম বুঝতে চাইবে, শিক্ষা গ্রহণে বিরূপ হবে ; এবং যতই তার সামনে শিক্ষাগত দিক বেশী তুলে ধরা হবে ততই সে শিল্পের আমোদ-গত দিককে অস্বীকার করবে।'

—উৎবার একস্‌পেরিমেণ্টলেস্‌ থেঅটর : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ৫

পার্টির সক্রিয় সহযোগিতায় এবং সংগ্রামে অংশ গ্রহণের মারফত নির্বাসিত জীবনে ফ্যাসীবিরোধী গণফ্রণ্ট গঠনের কাজে ব্রেশ্‌ট শিল্পে রাজনীতির প্রয়োগের শিক্ষা লাভ করেন। প্রচলিত থিয়েটারের নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুকে তিনি নতুন ভঙ্গীতে ঢেলে সাজালেন ; ফলে ভঙ্গীগত দিক থেকে নতুন সম্ভবনার পথ প্রশস্ত হোলো। তিনি বাস্তবে এমন এক পদ্ধতির ব্যবহার করলেন সাহিত্যের ইতিহাসে যা সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম নামে পরিচিত। প্রথমতঃ এই ভঙ্গী তিনি ব্যবহার করেন ছোট ছোট দৃশ্যের ক্ষেত্রে এবং একাংক নাটকে। দৃশ্য সংকলন 'ফুর্চট্‌ উন্‌ড এলেণ্ড ডেস্‌ ড্রিটেন রাইখেস্‌' এবং নাটিকা 'ডী গেহ্বয়ে ভেঅর ক্রাউ কারার'-এ তিনি প্রথমত সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম-এর প্রয়োগ করেন। উক্ত দুটি নাটকের ক্ষেত্রে কঠোর পরিশ্রমের দ্বারা ব্রেশ্‌ট যে অভিজ্ঞতা অর্জন করেন পরবর্তীকালে সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম-এর সেই প্রয়োগই দেখি বিশাল নাটকগুলিতে।

অধিকাংশ বুর্জোয়া সমালোচকরা এক বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী থেকে এই সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম-এর পদ্ধতিকে নিছক শিল্পভঙ্গী হিসেবে দেখতে চান। এই ভঙ্গীর দ্বারা ব্যাপক ভঙ্গীগত বৈচিত্র্য এনেছেন ব্রেশ্‌ট তাঁর "মুট্যার কুরাজ" এবং 'কারার' নাটকে। ব্রেশ্‌ট-এর অ্যারিস্টটল বিরোধী প্রচেষ্টার সঙ্গে এই সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম-এর কোনো দ্বন্দ্ব নেই। ব্রেশ্‌ট বলেন 'রিয়ালিজম নয় ভঙ্গীগত কোনো প্রশ্ন নয়।' অন্য এক জায়গায় আরো বিশদভাবে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে তিনি বলেন :

'আমরা কয়েকটি নির্দিষ্ট শিল্প সৃষ্টি থেকে রিয়ালিজম-কে প্রতিপন্ন করার চেষ্টা করবো না। জীবন্ত সমস্ত উপায়কেই আমরা প্রয়োগ

করবো ; পুরনো এবং নতুন, পরীক্ষিত এবং অপরীক্ষিত শিল্পসৃষ্টি কিংবা অন্য উৎস থেকে গৃহীত সবকিছুই আমরা প্রয়োগ করবো উদাহরণ হিসেবে। আমাদের উদ্দেশ্য হোলো জীবন্ত বাস্তবকে জীবন্ত মানুষের হাতে তুলে দেওয়া।'

—"কোল্‌কস্‌টুমলিশ্‌কাইট উন্‌ড রিয়ালিস্‌ম্যুস্‌" : ব্রেশ্‌ট, সিন্‌ উন্‌ড ফর্ম ৮র্থ সংখ্যা, পৃঃ ৪৯৭

সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম পরিপূর্ণ বিকাশ লাভ করে শ্রেণী সংগ্রামের ব্যাপক ক্ষেত্রে। বাস্তবের সঙ্গে যার নিগূঢ় সম্পর্ক সে ক্ষেত্রে অন্য কিছু হতেই পারে না। ব্রেশ্‌ট-এর নাট্যচিন্তায় এর বিকাশ তাঁর রাজনৈতিক কর্মকাণ্ডের সঙ্গে জড়িত। নির্বাসিত জীবনে বিপ্লবী শ্রমিক শ্রেণীর পার্টি গণফ্রন্ট গঠনের জন্য যে প্রতিকূলতা ও রাজনৈতিক অভিজ্ঞতা অর্জন করে, পার্টির সহযোদ্ধা হিসেবে ব্রেশ্‌ট সেই অভিজ্ঞতার আলোকে এই পদ্ধতিকে তাঁর নাট্যরচনার ক্ষেত্রে প্রয়োগ করেন। রাজনৈতিক সংগ্রামই তাঁকে সম্ভাবনাময় সাহিত্য ভঙ্গীর নিশানা দেয়। ১৯৩৮ সালে রিয়ালিজম সম্বন্ধে তাঁর চিন্তা বা ধ্যান-ধারনার গুরুত্বপূর্ণ ব্যাখ্যা পাই :

'রিয়ালিজম সম্বন্ধে আমাদের দৃষ্টিভঙ্গী হবে ব্যাপক এবং রাজনৈতিক। এই বক্তব্য কোনো তত্ত্বগত ধ্যানধারণায় নিগড়ে আবদ্ধ হবে না। রিয়ালিষ্টিক মানে : সমাজের কার্য-কারণ সম্বন্ধীয় তথ্যকে উন্মুক্ত করে তুলে ধরা। প্রধান দৃষ্টিভঙ্গীকে চালিকা শক্তি হিসেবে গণ্য করা। সেই শ্রেণীর দৃষ্টিভঙ্গী থেকে লেখা সমাজের তীব্রতম সমস্যাগুলিকে সমাধানের জন্য যারা ব্যাপকতম প্রস্তুতি করছেন। বিকাশের গতিশীলতাকে প্রধান হিসেবে উল্লেখ করা। তথ্য-বহুলতার দ্বারা কল্পনার ক্ষেত্র বিস্তৃত করা।

—কোলক্‌সটুম্‌লিশকাইট উন্‌ড রিয়ালিস্‌ম্যুস : ব্রেশ্‌ট

নির্বাসিত জীবন থেকে দেশে প্রত্যাবর্তনের পর ১৯৫৪ সালের সেপ্টেম্বরে তিনি 'থিয়েটারে সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম-এর প্রয়োগ' সম্বন্ধে পাঁচটি নীতি উপস্থিত করেন। এই নীতি শিল্প-সাহিত্য সম্বন্ধে এক গুরুত্বপূর্ণ বক্তব্য হিসেবে চিহ্নিত :

১. সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম হোলো সমাজতান্ত্রিক দৃষ্টিভঙ্গীর দ্বারা শিল্পের ক্ষেত্রে সামাজিক জীবনের যথার্থ প্রতিফলন। শিল্পের ক্ষেত্রে এই প্রতিফলন, সামাজিক কর্মকাণ্ডের প্রক্রিয়াকে দূরদৃষ্টি ও সামাজিক শক্তির দ্বারা নিয়ন্ত্রিত, এমনভাবে উপস্থিত করবে। প্রতিটি শিল্পের এক বিশাল অঙ্গ হোলো আমোদ। সেই অঙ্গ সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম-এর দৃষ্টিভঙ্গী থেকে সামাজিক ক্রিয়ার দ্বারা এমনভাবে উপস্থিত করাতে হবে যেন মনে হয় মানুষই মানুষের ভাগ্যের নিয়ামক।

২. সোশ্যালিস্ট রিয়ালিষ্টিক শিল্প সামাজিক ক্রিয়ার দ্বান্দ্বিক নিয়মকে তুলে ধরবে। এই নিয়ম সম্বন্ধে অবহিত হওয়ার ফলে মানুষ নিজের ভাগ্য নিজেই নির্ধারিত করবে। এই চেতনা ও আবিষ্কারের মধ্যেই আমোদের উৎস।

৩. সোশ্যালিস্ট রিয়ালিষ্টিক শিল্প ঘটনা ও চরিত্রকে ঐতিহাসিক, পরিবর্তনশীল এবং দ্বন্দ্বসহ উপস্থিত করবে। এর অর্থ এক বৈপ্লবিক পরিবর্তন। অভিনয়ের ক্ষেত্রে এই নতুন ভঙ্গীর গুরুত্ব অপরিসীম।

৪. সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিষ্টিক শিল্প হোলো শ্রমিক শ্রেণীর দৃষ্টিভঙ্গী থেকে সৃষ্ট শিল্প এবং আপামর জনগণের কল্যাণই তার উদ্দেশ্য। এই শিল্প মানুষের সামনে তুলে ধরে পৃথিবীর সামগ্রিক চিত্র ও শ্রমিক শ্রেণীর দৃষ্টিভঙ্গী। মানুষের উৎপাদন প্রক্রিয়া এক নতুন সামাজিক সম্পর্কের ভিত্তিতে চলতে থাকে যেখানে শোষণের কোনো সুযোগ নেই এবং এক অশ্রুতপূর্ব ব্যাপকত্ব লাভ করে।

৫. সোশ্যালিস্ট রিয়ালিজম ক্ল্যাসিকাল সাহিত্যের প্রগতিশীল চিন্তাকে তুলে ধরে। এই দৃষ্টিভঙ্গী দেখায় মানুষ এই সব ক্ল্যাসিকাল সাহিত্যকে রক্ষা করে এসেছে—এবং তার বলিষ্ঠ অগ্রগতি সর্বদা মানবিক শিল্প সংস্কৃতির প্রেরণা দিয়েছে।

ব্রেশ্‌ট-এর চোখে সোশ্যালিস্ট রিয়ালিজম কোনো সাহিত্যিক মানদণ্ড নয় বরং সামাজিক প্রক্রিয়ার কারণ ও কর্মপদ্ধতিকে তুলে ধরার এক ভঙ্গী।

সমাজকে পরিবর্তন করার শিক্ষা দেওয়াই এর উদ্দেশ্য। ব্রেশ্‌ট-এর চোখে সোশ্যালিস্ট রিয়ালিজম হোলো এক শিল্পভঙ্গী যা শ্রমজীবী মানুষের হাতে সমাজকে পরিবর্তন করার এক হাতিয়ার। তিনি বলেন:

> 'আমাদের শেখাতে শ্রমিকের কোনো দ্বিধা বা
> ভীতি নেই; অন্যপক্ষে শিক্ষাগ্রহণেও শ্রমিক
> পিছপা নয়। যদি লেখক বাস্তব নিয়ে মাথা
> ঘামাতে চান তাহলে শ্রমিকের কাছে বলিষ্ঠ
> এবং অপরিচিত বিষয় সম্বন্ধে শিখতে কোনো
> দ্বিধা বা সংকোচ থাকার কোনো কারণ নেই।'

—ফোলক্‌স্‌টুমলিশ্‌ কাইট উন্‌ড
রিয়ালিস্‌ম্যুস: ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ৫০০

ব্রেশ্‌টের ওপর বিভিন্ন প্রভাব

নাট্যকার-পরিচালক ব্রেশ্‌টকে সম্যক বুঝতে গেলে সর্বপ্রথম জানতে হবে জর্মন নাট্যসাহিত্যের দুটি বিপরীত ধারাকে এবং জর্মনীর জাতীয় চেতনায় নাট্যসাহিত্য কতখানি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা গ্রহণ করেছিল সেই তথ্য ও ঘটনাকে।

বৃটেন ও ফ্রান্স যখন তাদের জাতীয় চরিত্র এবং সার্বভৌম রাষ্ট্র সুপ্রতিষ্ঠিত করে ফেলেছে, জর্মনী তখনও ছিল কয়েকটি ছোট ছোট স্বাধীন রাজ্যের এবং রাজ্যশাসিত রাষ্ট্রের সমষ্টি। অষ্টাদশ শতাব্দীতে পৌঁছেও এই সব রাজদরবারে ফরাসী সংস্কৃতির প্রভাব ছিল ব্যাপক এবং জর্মন ভাষা বর্বর সাধারণের ভাষা হিসেবে পরিগণিত হোতো। তাই জর্মন জাতীয় রাষ্ট্রের প্রতিষ্ঠার সংগ্রামে প্রথম এবং প্রধান প্রয়োজন ছিল এক জাতীয় সংস্কৃতির সূচনা যা তুল্যমূল্যে আন্তর্জাতিক ক্ষেত্রে স্বীকৃত ফ্রান্স বা ব্রিটেনের সভ্যতার সঙ্গে মোকাবিলা করতে পারে। শেকস্‌পীয়র যদি ইংরেজদের গর্বের মধ্যমণি হন এবং রাসিন বা কর্ণেই যদি ফরাসী সংস্কৃতির শীর্ষ হয় তাহলে জর্মনীকে রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক দিক থেকে এই দুই বৃহৎ শক্তির সমকক্ষ হতে গেলে তাদের সমকক্ষ জাতীয় নাট্যসাহিত্য সৃষ্টি করতে হবে। এবং প্রাশিয়ার ফ্রেডারিক দি গ্রেট ও জর্মনীর আরো ছোটখাট যুবরাজরা যদি জর্মান ভাষাকে বর্বর "জনগণের" ভাষা, কুৎসিত ভাষা এবং ব্যবহারের অযোগ্য ভাষা বলে পরিত্যাগ করে থাকেন তাহলে তৎকালীন উঠতি বুদ্ধিজীবী মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়ের কাছে এই অপপ্রচারকে ভিত্তিহীন বলে প্রমাণ করার দায়িত্ব কাঁধে তুলে নিতে হয়েছিল। তাঁদের ঐ কথা প্রমাণ করতে উঠে পড়ে লাগতে হোলো যে জর্মন ভাষাও ফরাসী ও ইংরেজী ভাষার মত ক্ল্যাসিকাল নীতি-সম্মত ও শ্রদ্ধেয় ভাষা। জর্মনীর লোকনাট্যের যে প্রাণবন্ত ঐতিহ্য তা কিছুটা অমার্জিত—ইংরেজী ভাষায় "irregular folk-comedy"-র মত, যার অধিকাংশ ইতালিয়ান কমেডিয়া ডেল্‌ আর্টেই জাত তাৎক্ষণিক অনুপ্রেরণায় মুখে মুখে বাঁধা এবং যার প্রকাশভঙ্গী খানিকটা স্থূল।

মোটামুটি ১৭৩৭ সালের পর থেকে কবি এবং চিন্তাবিদ্‌রা ভাবতে শুরু করলেন তাঁদের নাটকে তাঁরা দুটি স্বীকৃত এবং প্রশংসিত ধারার মধ্যে কোন্‌টিকে অনুসরণ করবে? ইংরেজী না ফরাসী? বেশ কিছুদিন এই টানাপোড়েন চলতে থাকার পর তাঁরা শেকস্‌পীয়রকেই তাঁদের মডেল হিসেবে গ্রহণ করলেন। ফলে জর্মন ক্ল্যাসিকাল নাটকের জন্মদাতা লেসিং, গ্যয়টে এবং শীলের—এঁরা তিনজনই শেকস্‌পীয়রের পদাঙ্ক অনুসরণ করে সযত্নে তাঁদের নাটক থেকে শেকস্‌পীয়রের "কমিক ইণ্টারল্যুড" জাতীয় জিনিষ কিংবা সেই সব "মাটির কাছাকাছি" থাকা চরিত্রগুলিকে বাদ দিলেন যেগুলি তাঁদের মতে মহান ট্র্যাজেডির পবিত্রতা ক্ষতিগ্রস্ত করবে। তাঁদের সৃষ্টির মহত্ব অনস্বীকার্য তবু ঐ কথা বলতে হবে যে তাঁরা যে থিয়েটার সৃষ্টি করলেন সে থিয়েটার হোলো কিছুটা বুদ্ধিজীবীদের মিলনক্ষেত্র। সে থিয়েটারের গুরুত্ব যতটা না উপলব্ধি হোলো সাধারণ দর্শকের কাছে তার চেয়ে বেশী হোলো শিক্ষিত সম্প্রদায়ের কাছে। এই মহান নাট্যকাররা যে ভাষায় নাটক সৃষ্টি করলেন তা হোলো স্কুল-কলেজের পাঠ্যক্রমের অন্তর্ভুক্ত জর্মন ভাষা এবং এঁদের নাটকে সাধারণ মানুষের কথোপকথনের ভাষা স্থান পেল না যাঁরা আজও কথা বলে থাকেন অসংখ্য আঞ্চলিক ভাষায়। ফলে নাট্যসাহিত্যকে উচ্চমানসম্মত করার প্রচেষ্টায় এবং নতুন জাতীয় সাহিত্য হিসেবে গড়ে তুলতে গিয়ে নিজেই কিয়দংশে তার মূল থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে গেল। এই মূল প্রোথিত ছিল জর্মন লোকসংগীতে, লোকনাট্যে, লোকগাথায় যা স্থান পেল না ওপর থেকে জনগণের ওপর চাপিয়ে দেওয়া নাট্যসাহিত্যে। এই শিল্পসংস্কৃতির প্রকাশভঙ্গী কিছুটা রুক্ষ হলেও তা ছিল অন্য সব দেশের লোকসংস্কৃতির মতই প্রাণবন্ত এবং শক্তিশালী।

এই ক্ল্যাসিকাল সূক্ষ্ম রুচিবোধ ও গোঁড়ামির বিরুদ্ধে অতি দ্রুত প্রতি-ক্রিয়া দেখা গেল। জর্মন সাহিত্যের ইতিহাস এরকম অসংখ্য প্রতিবাদীদের কণ্ঠস্বরে মুখরিত যাঁরা এই তথাকথিত সূক্ষ্ম রুচিবোধের বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা করেছিলেন। আধুনিক জর্মন থিয়েটারে ব্রেশ্‌ট এই প্রতিবাদীদের মধ্যে সবচেয়ে সোচ্চার।

প্রথম মহাযুদ্ধের সময় ব্রেশ্‌ট আউগ্‌স্‌বুর্গ-এর মিলিটারী হাসপাতালে কাজ

করতেন। যুবক ব্রেশ্‌ট-এর রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী ছিল মূলতঃ যুদ্ধবিরোধী যা ১৯১৬ সালে তাঁর সাহিত্যিক প্রচেষ্টা "মডার্ন জীজেও"-এর মাধ্যমে প্রকাশ পায়। ব্রেশ্‌ট এখানে বুর্জোয়া জীবনযাত্রা, আদর্শ ইত্যাদির তিক্ত সমালোচনায় মুখর। এই দৃষ্টিভঙ্গীই ব্রেশ্‌টকে সৈনিকদের কাউন্সিলে যোগদান করতে বা স্বাধীন জর্মন সোশ্যাল ডেমোক্র্যাটিক পার্টির পত্রিকায় লিখতে উৎসাহিত করে। বিষয়বস্তুর দিক থেকে তাঁর প্রথম দুটি নাটক "বাল" (১৯১৮) এবং "ট্রমেল্‌ন্‌ ইন ডেঅর নাখ্‌ট" (১৯১৯) বুর্জোয়া সমাজব্যবস্থার বিরুদ্ধে এক প্রতিবাদ। ভঙ্গীর দিক থেকে এগুলি সরাসরিভাবে এক্‌স্‌প্রেশনিষ্ট ভাবধারার পরিপূরক।

১৯২০ সালে আউগ্‌স্‌বুর্গ থিয়েটারে কার্ল হয়েসলার দীর্ঘ সতেরো বছর যাবত পরিচালক হিসেবে কাজ করেছিলেন। প্রথম কয়েক বছরেই হয়েসলার অনুভব করেছিলেন ক্যাথলিক ভাবাপন্ন আউগ্‌স্‌বুর্গ শহরে থিয়েটার জাতীয় কর্মকাণ্ড খুবই কঠিন। ক্ল্যাসিকাল নাট্যপ্রযোজনার পাশাপাশি হয়েসলার, হাল্‌বে, শ', অস্কার ওয়াইলড্‌, স্ট্রীণ্ডবার্গ, তলস্তয়, হাউপ্‌ট্‌মান, মোল্‌নার প্রভৃতি আধুনিক নাট্যকারদের নাটকও তালিকায় অন্তর্ভুক্ত করেন। আউগ্‌স্‌বুর্গ থিয়েটারের জীবনে উল্লেখযোগ্য ঘটনা ছিল অপেরা। দর্শকরা অবশ্য থিয়েটারের চেয়ে অপেরার জন্য পয়সা খরচ করার ব্যাপারে বেশী আগ্রহী ছিলেন। তাই পরিচালক হয়েসলার অনেক সময় নিয়মিত নাটকের অভিনয় বন্ধ রেখে মিউনিকের "কামের থিয়েটারকে" আমন্ত্রণ করে নিয়ে এসে অভিনয় করিয়েছিলেন। ১৯২০ সালে ১৪ই মে প্রকাশিত "হিসাব নিকাশ" শীর্ষক এক প্রবন্ধে ব্রেশ্‌ট আউগ্‌স্‌বুর্গ থিয়েটার কর্তৃপক্ষ এবং শহরের পৌরপিতাদের অপেরার প্রতি আর্থিক পক্ষপাতিত্বের কঠোর সমালোচনা করেন:

> "এখানকার নাটকগুলি যদি ভালো হোতো
> তাহলে স্পষ্টতঃই সেগুলি অপেরার চেয়ে বেশী
> প্রচার পেতো, এক সুন্দর ঐতিহ্য সৃষ্টি করতে
> সক্ষম হোতো; নিদেন পক্ষে চাঁদা তুলে
> দর্শকের একটি ছোট গোষ্ঠী তৈরী করতে এবং
> তাদের দেখাদেখি আরও অনেকেই থিয়েটারে

আকৃষ্ট হোতো এবং অর্থসংকটের হাত থেকে থিয়েটার বাঁচতো। এ থেকে অপেরার জন্য কিছু অর্থ বরাদ্দ করা যেত এবং তা দিয়ে ব্যয়-বহুল অতিথি-শিল্পীদের এনে কিছু কিছু ফোতো কাপ্তেনদেরও থিয়েটারে আকৃষ্ট করা যেত—কারণ তাঁরা নাকি শোনা যায় রুচি সৃষ্টি করেন, যদিও নাটক সম্বন্ধে তাঁদের বিন্দুমাত্র আকর্ষণ নেই।"

ব্রেশ্‌টের উক্ত সমালোচনা কিংবা থিয়েটারের উন্নতি সম্বন্ধে তাঁর প্রস্তাবগুলি কেউ কানেই তোলেন নি। নাটকের অভিনয়ে ক্রমশ দর্শকের উপস্থিতি হ্রাস পেতে থাকে। ১৯২০ সালে ৩০শে অক্টোবর "পিগ্‌ম্যালিয়ন" সম্বন্ধে সমালোচনা করতে গিয়ে তিনি পুনরায় বলেন :

"নাট্য তালিকা আগের মতই হ য ব র ল। নাটকের এই বিচিত্র মনোনয়ন থেকে অভিনেতার উৎকর্ষের পথ বন্ধ। দর্শক থিয়েটার থেকে ক্রমশ দূরে সরে যাচ্ছেন।"

পরিচালক হয়েসলার-এর বিরুদ্ধে অভিযোগ করে ব্রেশ্‌ট বলেন :

"পরিচালক হয়েসলার আউগ্‌স্‌বুর্গ থিয়েটারকে ডুধেল পাইয়ের মত ভাড়া খাটাচ্ছেন।"

সমালোচক ব্রেশ্‌ট তখনও পর্যন্ত যুদ্ধোত্তর কালের অর্থনৈতিক সংকটের চেহারার সঙ্গে সাংস্কৃতিক সংকটের চেহারার সম্পর্ক সম্যক উপলব্ধি করতে পারেন নি। এ সমালোচনা সচেতন দৃষ্টিভঙ্গী থেকে স্থানীয় থিয়েটারের কার্যক্রমকে যতটা সমালোচনা করেছিল, বুদ্ধিগ্রাহ্য ব্যংগাত্মক থিয়েটারসৃষ্টির চেতনায় ততটা করেনি। তাঁর এই সব সমালোচনার উদ্দেশ্য ছিল প্রচলিত থিয়েটারের বিরুদ্ধাচারণ। কয়েক বছর বাদে এই সমালোচনার ভঙ্গী কার্যকরী হয়েছিল। এইসব সমালোচনার মাধ্যমে তিনি সেই অর্থবহ থিয়েটারের দিকে অঙ্গুলি নির্দেশ করছিলেন যা তখনও তাঁর চিন্তায় পরিপূর্ণ রূপ-পরিগ্রহ করে নি। আউগ্‌স্‌বুর্গের থিয়েটার সংক্রান্ত সমালোচনাগুলি নাট্যকারদের সম্বন্ধে

তাঁর উক্তি হিসেবেও উল্লেখযোগ্য। কোনোক্ষেত্রেই ব্রেশ্‌টের কাছে শিল্প-সৃষ্টির ক্ষেত্রে বিস্ময়ে হতবাক হয়ে থাকার দৃষ্টিভঙ্গী ছিল না।

বিশ দশকের প্রারম্ভে ব্রেশ্‌ট বুর্জোয়া থিয়েটারের চিন্তাধারা এবং এক্‌স্‌-প্রেশনিস্ট ভঙ্গীর চমকের বিপক্ষে ভেডেকিন্‌ড-এর গভীর ভক্ত হয়ে ওঠেন। এক্‌স্‌প্রেশনিস্ট ভঙ্গীকে আক্রমণ করে তিনি বলেন "নাটক ব্যতীত নাটকীয় ইচ্ছা।" ডাক্তারী পড়ার সময় ব্রেশ্‌ট মিউনিক বিশ্বালয়ে ক্লাস ফাঁকি দিয়ে ভেডে্‌কিন্‌ড-এর জীবনীকার ও বন্ধু আর্টর কুট্‌শের-এর বক্তৃতা শুনতে যেতেন। ক্যুট্‌শের বলেন :

> "ভেডেকিন্‌ড কখনও দর্শককে ভুলতে দিতেন না যে তাঁরা থিয়েটারে বসে আছেন। বরং সব সময়ে তিনি তার ওপর গুরুত্ব দিতেন এবং দর্শকের প্রতিক্রিয়া সম্বন্ধে সচেতন থাকতেন। এটা ন্যাচারলিস্টদের সম্পূর্ণ বিপরীত।"

ভেডেকিন্‌ড্‌-এর নাটকের সবচেয়ে নতুনত্ব ছিল তার ভঙ্গীতে নয় বরং নাটকের সরল ডায়ালগে এবং ঘটনায়—নীচু তলার মানুষের তীব্র দ্বন্দ্বের মধ্যে। ব্রেশ্‌টের ঠিক আগেই তিনি ছিলেন মিউনিক নাট্যজগতের এক দিক্‌পাল।

১৯১৩ সালে লেসিং থিয়েটারে গিওর্গ বুখ্‌নের-এর শতবার্ষিকী উপলক্ষে তাঁর বিস্তৃত নাটকগুলি (লিওন্‌স উন্‌ড লীনা, ভোইৎসেক) প্রযোজিত হয়। ১৯১৬ সালে তাঁর বিখ্যাত নাটক "ডান্‌টন্‌স ডেথ" মাক্‌স রাইনহার্ডট্‌ প্রযোজনা করেন শাউস্‌পীল হাউসে। হাইনে যেমন জর্মন কবিদের থেকে স্বতন্ত্র বুখ্‌নের-এর নাটক তেমন গ্যয়টে ও শীলের-এর ঐতিহ্য থেকে ভিন্ন, জর্মন ক্ল্যাসিকাল নাটক থেকে ভিন্ন এবং ন্যাচারলিষ্টিক নাট্যকারদের ধারা থেকে সম্পূর্ণ আলাদা।

বুখ্‌নের ব্রেশ্‌টের মতই ডাক্তারী পড়তেন এবং বিপ্লবী ছিলেন। ব্রেশ্‌ট-এর নাট্যচিন্তায় গোড়া থেকে শেষ পর্যন্ত তার প্রভাব সুস্পষ্ট। "ভোইৎ-সেক" নাটকটির আরও একটি গুরুত্ব হোলো ১৯১৯ সালে ফ্রাংকফুর্টে হেলেনে ভাইগেল এই নাটকে প্রথম পেশাদার অভিনেত্রী হিসেবে অভিনয় করেন। এ

নাটকে ছোট ছোট দৃশ্যের সম্ভার, তীক্ষ্ণ ডায়ালগ, এবং লোকসঙ্গীতের ব্যবহার —এসবের মধ্যে ব্রেশ্‌ট লক্ষ্য করেন এলিজাবেথীয় নাট্যকারদের সঙ্গে কোথায় যেন গভীর মিল।

১৯১৮ সালে ভেডেকিন্ড মারা যাবার পর এক শোকবার্তায় আরো অনেক কথার মধ্যে লেখা হয়ঃ

> "ভেডেকিন্ড এবং বুখ্‌নের-কে একস্‌প্রেশনিস্ট নাটকের পিতা হিসেবে অভিহিত করা হয় এবং তাঁর রুক্ষ, প্রত্যক্ষ জমাট ভঙ্গীর সঙ্গে ব্রেশ্‌টের গোড়ার দিকের নাটকেব বেশ সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়।

কিন্তু এটাই একস্‌প্রেশনিজম-এর সব কথা নয়তাই ব্রেশ্‌টকে এক্‌স্‌প্রেশনিস্ট নামে অভিহিত করা তিনি অপছন্দ করতেন। এঁদের সঙ্গে ব্রেশ্‌টের ভঙ্গীগত সাদৃশ্য থাকলেও বিষয়বস্তুতে শেকস্‌পীয়র বা বুখ্‌নের-এর সঙ্গে কোথাও মিল ছিল না। এই আবহাওয়াতে মানুষ হয়েও ব্রেশ্‌ট এক্‌স্‌প্রেশনিজম্‌-এর বিপজ্জনক দিক সম্বন্ধেও সচেতন থাকেন।—তিনি অনুভব করেন এমন এক থিয়েটার দরকার যেখানে দর্শকের সঙ্গে চিন্তার আদান প্রদান হবে। একস্‌প্রেশনিস্টদের পলায়নী মনোবৃত্তি এবং আর্তনাদে কোনো লাভ নেই। ব্রেশ্‌ট এমন এক থিয়েটার গড়তে চান যার ভঙ্গী সংবাদপত্রের মত প্রত্যক্ষ, নিরপেক্ষ এবং বলিষ্ঠ।

নাট্যকার হিসেবে ব্রেশ্‌টের আবির্ভাব ঘটেছিল এমন একটা সময়ে যখন দেশে চলেছে মুদ্রাস্ফীতি এবং যুদ্ধোত্তর অর্থনৈতিক সংকটের পরবর্তী সংকুচিত ধনতন্ত্রের পুনঃপ্রতিষ্ঠা। জাকসেন-তুরিংগেন এবং হামবুর্গে শ্রমিক আন্দোলনকে দমন করার পর জর্মন সাম্রাজ্যবাদীরা মার্কিনী পুঁজিপতিদের সাহায্যে নিজেদের শক্তি সংহত করতে থাকেন। জর্মন শিল্পবাণিজ্য মার্কিনী কায়দায় ঢেলে সাজা হতে থাকলো। এতে বিশেষ ভাবে ছোট বুর্জোয়ারা আশস্ত হলেন। এই অর্থনৈতিক ঘটনা বিশেষতঃ এই অর্থনৈতিক পুনরুজ্জীবন নতুন যন্ত্রপাতি এবং নতুন কর্মপদ্ধতি (র‍্যাশনালাইজেশন) ছোট দোকানদার শ্রেণীর কাছে বিশেষ অর্থবহ ছিলো। ক্রমবর্দ্ধমান ব্যবসা-বাণিজ্য সংক্রান্ত

কর্মকাণ্ড যান্ত্রিক কলাকৌশলের প্রতি আগ্রহ এবং খেলাধুলার প্রতি অধিকতর আকর্ষণ বিশেষভাবে এই যুগের মানসিকতাকে প্রতিফলিত করে। ব্যবসার সম্প্রসারণের সঙ্গে সঙ্গে সংস্কৃতির দিকে নজর পড়লো। অসংখ্য নতুন থিয়েটার গড়ে উঠলো। থিয়েটারে ব্যক্তিগত মালিকানা প্রসার লাভ করলো। শিল্পসংস্কৃতির ক্ষেত্রে ব্যাপকতা এলো। কিন্তু এই ব্যাপ্তি বিভিন্ন এবং বিচিত্র ভঙ্গী সবই ধনতান্ত্রিক ভিত্তির সঙ্গে সাযুজ্য রেখে বিচার করতে হবে।

এই বৈচিত্র্য ব্রেশ্‌টের চোখে এক নির্দিষ্ট অভিজ্ঞতা হিসেবে প্রতিভাত হয়। মিউনিকে তিনি ইতিমধ্যেই ইয়াকব গাইস্‌; লিওন্‌ ফয়েট্‌ভাংগাস্ট, এরিথ এংগেল প্রমুখের সঙ্গে কাজ করেছেন। কার্ল ভ্যালেন্‌টিন্‌-এর সঙ্গে ছোটখাট পার্টও করেছেন। ১৯২৪ সালে ব্রেশ্‌ট যখন মিউনিক থেকে বার্লিনে পৌছলেন তখন জর্মনীর জলন্ত সমস্যাগুলি জলের মত স্বচ্ছ হয়ে উঠেছে। ক্যাথলিক মনোভাবাপন্ন অপেরা-প্রেমী আউগস্‌বুর্গ এবং ব্যবসায়ী মনোভাবাপন্ন কেন্দ্র বার্লিনের মধ্যে পার্থক্য খুবই গুরুত্বপূর্ণ এবং সুস্পষ্ট। লক্ষ লক্ষ মুদ্রা লেনদেন হচ্ছে যে বার্লিনে সেই বার্লিন তাঁর কাছে নতুন দায়িত্ব নিয়ে উপস্থিত হোলো। শ্রেণীসচেতন বণিকশ্রেণী নিরাপত্তার জন্ম ক্রমশ ফ্যাসিস্তদের দ্বারস্থ হয়েছেন এবং শ্রেণীসচেতন দরিদ্ররা প্রাণপণে লড়ে চলেছেন ভয়াবহ দেউলিয়া জর্মন অর্থনৈতিক অবস্থা থেকে মুক্তির জন্ম। এই দুই চরম অবস্থায় কোনো মাঝামাঝি পথ কি সম্ভব?

"শিল্প সংস্কৃতির ক্ষেত্রে মধ্যপন্থা সম্ভব" এই মতবাদকে সমর্থন করলেন বহু প্রাচীন উদারনৈতিকরা, তাঁদের মধ্যে বেশ কিছু খ্যাতনামা নাট্যসমালোচকও ছিলেন। "ফোল্‌ক্‌সব্যুহনের"-র পরিচালক গোষ্ঠী এই চরম বিভ্রান্তিকর অবস্থার মধ্যেও তাঁদের সংগ্রামী সংস্কৃতির পতাকা উড্ডীন রেখেছিলেন। সংস্কৃতি সম্বন্ধে মধ্যপন্থী ধ্যানধারণা ছিল বহু জর্মন নাগরিকের যাঁরা শৈশব থেকে শিক্ষা পেয়েছেন, শিল্পসংস্কৃতির জগত শ্রেণীসংগ্রামের ঊর্ধ্বে; শিল্প হোলো এক পবিত্র মন্দির যেখানে গণতন্ত্র অবাধে রাজত্ব করে, যেখানে রাজনৈতিক হানাহানির কর্দমাক্ত পাদুকার স্থান মন্দিরের বাইরে। কিন্তু সময়ের সঙ্গে সঙ্গে সামাজিক সংঘর্ষ যত তীব্রতম হতে থাকে—শিল্পীরা

উপলব্ধি করতে থাকেন শ্রেণীসংঘর্ষের উর্ধ্বে বিচরণ করা ক্রমশ দুরূহ হয়ে উঠেছে। শিল্প-সংস্কৃতির অগ্রণীরা আসন্ন বিপদ দেখে যতই সংকেত দিচ্ছিলেন "নিরপেক্ষতার" মিথ্যাজাল ছিন্ন করার, নাৎসীরাও ইতিমধ্যেই তাঁদের নাম চিহ্নিত করছিলেন "উচ্ছৃঙ্খল চিন্তার" অগ্রণী হিসেবে। শিল্প সংস্কৃতির একদা বহু আকাংখিত নিরপেক্ষতা ক্রমশ ধ্বসে পড়ছিল।

জর্মন থিয়েটার গোঁড়া মতবাগীশদের অনুমতির অপেক্ষা না করেই প্রয়োজনীয় কাজ শুরু করে দেয়। সাধারণ মানুষের সংগ্রামের সঙ্গে নিজেকে যুক্ত করে থিয়েটার তার মুক্তি আন্দোলনে সক্রিয় অংশ গ্রহণ করে। এ ব্যাপারে পথ দেখায় শ্রমিকশ্রেণী। ১৯২০ সালে লাইপজিগে স্পার্টাকিস্ট লীগ এক বিরাট প্রদর্শনীর আয়োজন করে—রোমের শাসকবৃন্দের মদমত্ত উন্মাদনা, ক্রীতদাসদের অমানুষিক অবস্থা, গ্ল্যাডিয়েটরদের যুদ্ধ এবং স্পার্টাকাসের বিচার ও মৃত্যুদণ্ডের দৃশ্যগুলি দেখানো হয়।

থিয়েটারে বামপন্থীদের ক্রমবর্দ্ধমান সংখ্যা আশ্চর্যজনক ভাবে বৃদ্ধি পায়। ১৯৩০ সালের মধ্যে পুরনো ফোল্‌কস্‌ব্যুহনের সদস্য সংখ্যা দাঁড়ায় পাঁচ লক্ষ। ১৯১৯ সালে জর্মন ওয়ার্কার্স থিয়েটার লীগ শ্রমিকদের মধ্য থেকে অভিনেতা নিয়ে শ্রমিক জমায়েতে ও ধর্মঘটী শ্রমিকদের সভাসমিতিতে অ্যাগিট্‌-প্রপ নাটক পাঠাতে থাকে।

ইতিমধ্যে নতুন নাট্যভঙ্গী জন্ম নেয়—যার দায়িত্ব ছিল দর্শকের প্রতি—শিল্পের ছকে বাঁধা রীতিনীতির প্রতি নয়। কার্ল হাইন্‌ৎস মার্টিন বার্লিনের শার্‌লোটেন্‌বুর্গ অঞ্চলে "দি ট্রিবিউন" নাম দিয়ে থিয়েটারে এই ভঙ্গী চালু করেন। "ট্রিবিউনের" বক্তব্যে লেখা ছিল:

"থিয়েটারে আসন্ন বিপ্লব শুরু হওয়া উচিত মঞ্চটিকে আপাদ-মস্তক রূপান্তরের মাধ্যমে।………আমাদের দায়িত্ব শুধু মুষ্টিমেয় দর্শকদের কাছে নয় সমগ্র সমাজের কাছে; আমাদের কাজ মঞ্চের নয়—প্রচার বেদীর।"

এই আন্দোলনই ১৯১৯ থেকে ১৯৩২ এর মধ্যে জন্ম দেয় "এপিকের।" প্রশ্ন—শিল্প-সংস্কৃতি কার জন্য? কয়েকজন রুচিবান দর্শকের জন্য না ব্যাপক জনগণের জন্য?

বার্লিনে পৌঁছে ব্রেশ্‌ট বিখ্যাত সমালোচক হার্বার্ট হেরিং-এর মধ্যস্থতায় বৃহৎ-বুর্জোয়া পরিচালিত ও এমিল ফাক্‌টর সম্পাদিত দৈনিক সংবাদপত্র "বের্লিনের-ব্যোরসেন-ক্যুরিয়ার"-এ নাটক ও থিয়েটার সংক্রান্ত কয়েকটি প্রবন্ধ লেখেন। এ প্রবন্ধগুলির সঙ্গে আউগ্‌স্‌বুর্গ-এ থাকাকালীন লিখিত প্রবন্ধের মূলগত পার্থক্য ছিল। উক্ত প্রবন্ধগুলিতে তিনি নির্দিষ্ট কোনো নাট্যপ্রযোজনার ব্যাপারে না গিয়ে সাধারণভাবে থিয়েটারের মতাদর্শ উপস্থিত করার দিকে অগ্রসর হন। প্রবন্ধগুলি তিনি লেখেন প্রশ্নোত্তরের ভঙ্গীতে এবং লেখাগুলি খুবই বিক্ষিপ্ত, কিন্তু সমস্ত লেখাতেই তিনি প্রচলিত থিয়েটারের কার্যক্রমকে সমস্ত দিক থেকে আক্রমণ শুরু করেন। ১৯২৬ সালে তিনি লেখেন :

> "চল্‌তি থিয়েটারের পক্ষে বর্তমানে মুখ দেখানো ভার।"

থিয়েটার এই জীবন সংগ্রামে বাঁচবে কিনা এ প্রশ্নের জবাবে তিনি বলেন :

> "বর্তমানে যে ভয়াবহ এবং বিচিত্র ডাস্টবিনের ময়লা 'শিল্পসংস্কৃতি" নামক শব্দটির জের টেনে চলেছে তা থেকে নাটক কিংবা শিল্পমান সম্পন্ন কোনো সৃষ্টি হতে পারে না।······আমাদের —যাদের এখনও যথেষ্ট থিয়েটারী ক্ষুধা রয়েছে তাঁরা অবশ্য মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করতে বাধ্য [এবং সেই সঙ্গে নিজেদের অপ্রিয় করে তুলতে বাধ্য] যে "হেরোডেস্‌ এবং মিরিআম্‌নে"র মত শস্তা এবং হাস্যকর নাটক আমাদের আনন্দ দিতে অক্ষম।"

সমসাময়িক থিয়েটারের সমস্যাকে ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে বিচার

করতে গিয়ে তিনি নাটকে সরাসরি পুরনো ভঙ্গীকে আপাদমস্ত ভেঙে ফেলার বক্তব্য রাখেন। আউগ্‌স্‌বুর্গ-এ থাকাকালীন ব্রেশ্‌ট ক্লাসিকাল নাটক সম্বন্ধীয় সমালোচনায় যথেষ্ট অসন্তোষের সৃষ্টি করেন। বর্তমানে বার্লিনে এসে তিনি তার ভঙ্গীকেও সরাসরি অগ্রাহ্য করতে উঠে পড়ে লাগেন। পুরনো নাট্যচিন্তা ও নাটককে সমালোচনা করতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট সর্বপ্রথম থিয়েটার ও দর্শকের মধ্যে ভ্রান্ত সম্পর্ক সম্বন্ধে আলোচনা করে মূল ধরে নাড়া দেন। ১৯২০ সালে "মেহ্‌র গুটেন শ্‌পোর্ট প্রবন্ধে তিনি বলেন :

> "যে থিয়েটারের সঙ্গে জনগণের সম্পর্ক নেই
> সে থিয়েটার অর্থহীন। চলতি থিয়েটারও
> যে এই রকম অর্থহীন, তার প্রথম প্রমাণ এই
> থিয়েটার জানেই না জনগণ তার কাছ থেকে
> কি আশা করে, কি চায়। এবং যেহেতু সে
> তা জানে না সেহেতু এই থিয়েটার জনগণের
> ঐ চাহিদা সম্পর্কে কিছু করতে অপারগ ; যদি
> সে এখন সে সম্বন্ধে জানতেও চায় জনগণ
> তাকে আর চায় না।"

প্রচলিত থিয়েটার ব্রেশ্‌টের থেকে কি বিষয়বস্তু কি ভঙ্গী সব দিক থেকেই অকেজো বলে মনে হয়। সময়ের চোখে তার আর কোনো ব্যবহারিক উপযোগিতা নেই।

থিয়েটারে "আমোদ"

ব্রেশ্‌টের চিন্তায় চল্‌তি থিয়েটারে যে জিনিষটির অভাব সর্বপ্রথম চোখে পড়তো তা হোলো—'আমোদ'। ১৯২৬ সালে ব্রেশ্‌ট বলেন :

> "উষ্ণ পরিবেশে, সুন্দর আলোকমালায় সজ্জিত থিয়েটারে, মদ্যপানের সুব্যবস্থায়, সুদৃশ্য সজ্জায়...এবং সর্বোপরি অভিনীত নাটকে পাঁচ পয়সারও আমোদ নেই।"

ব্রেশ্‌ট স্পষ্ট লক্ষ্য করেছিলেন যে দর্শক থিয়েটারে অনেক কিছু আশা নিয়ে আসে কিন্তু অভিনয়ের পর আপাদমস্তক অসন্তুষ্ট হয়ে চলে যান। এখানেই ব্রেশ্‌ট দেখতে পেলেন সমস্যার আসল চাবিকাঠি। তিনি অনুভব করলেন এই অসন্তোষকে কাজে লাগাতে হবে। তিনি লক্ষ্য করেছিলেন একদিকে অসন্তুষ্ট অভিনেতৃবৃন্দ অন্যদিকে অসন্তুষ্ট দর্শকবৃন্দ :

> "থিয়েটার হোলো এক বিশাল যন্ত্র যেখানে সান্ধ্যকালীন খোশগল্প বিক্রী হয়। দর্শক টাকার বিনিময়ে আমাদের কাছে জীবন থেকে কিছু দেখতে চায়......প্রধানতঃ মানুষের বিপদ-সংকুল অবস্থায় তার বিশ্লেষণ তার দৃষ্টিভঙ্গী এবং তার আমোদপ্রমোদ। দর্শক তার উত্তরণে অংশ গ্রহণ করতে চায় এবং তার পতন থেকে আনন্দ চায়।"

স্পষ্টতঃই ঐ কথাগুলির মধ্যে এক ব্যঙ্গ লুকিয়ে রয়েছে। একদিকে ব্রেশ্‌ট ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থায় শিল্পচর্চা করছেন, অন্যদিকে সে সমাজ-ব্যবস্থাকে সমালোচনা করছেন। এ থেকে "আমোদ" সম্বন্ধে তার বক্তব্য সুস্পষ্ট। অবশ্য সমসাময়িক শাসক ও শোষক শ্রেণীর চিন্তায় "আমোদ" কথাটির সংজ্ঞা নিরূপণ করতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট তাঁর দর্শক সম্বন্ধে সবিশেষ

সচেতন ছিলেন। তাঁর চিন্তায় প্রকৃত দর্শক কে? এ সম্বন্ধে বলতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট "মেহ্‌র গুটেন শ্‌পোর্ট" প্রবন্ধ শুরু করেন নিম্নোক্ত কথা বলে :

"আমাদের একমাত্র ভরসাস্থল খেলাধুলার আসরের দর্শক। এঁরা হলেন পৃথিবীর সবচেয়ে উৎকৃষ্ট এবং বুদ্ধিমান দর্শক।"

এ কথা উল্লেখযোগ্য যে বিশ দশকের শুরুতে খেলাধুলা এক ব্যাপকত্ব লাভ করে সমাজজীবনে। মুষ্টিযুদ্ধ, মল্লযুদ্ধ, দূরপাল্লার দৌড় ইত্যাদি প্রসার লাভ করে। এক্‌স্‌প্রেশনিস্ট নাট্যকার কাইজার "ফন মরগেন বিস্‌ মিটেরনাখট্‌স্‌" নাটকে এক জবরদস্ত বাইসাইকেল দৌড় সংযোজন করেন, ইওহাকিস রিংনেলনাৎস তাঁর "টুর্নগেভিলটে"-তে মল্লযুদ্ধ এবং মুষ্টিযুদ্ধের প্রয়োগ করেন। ব্রেশ্‌ট তাঁর "ইম্‌ ডিকিলট্‌ ডেঅর স্টেড্‌টে" নাটকটিকে মুষ্টিযুদ্ধের প্রক্রিয়া হিসেবে উপস্থিত করেন এবং নাটকের মুখবন্ধে পাঠকবর্গকে নিরপেক্ষভাবে উক্ত মুষ্টিযুদ্ধের ফলাফলের দিকে নজর রেখে বিচার করতে উপদেশ দেন। "এলেফান্টেনকাল্‌ব" নাটকে ব্রেশ্‌টের সর্বশেষ মঞ্চনির্দেশনা হোলো—"আলে আব্‌ ৎসুম বক্‌স্‌কামপ্‌ফ্‌" [সবাই চলে যায় মুষ্টিযুদ্ধ দেখতে]।

সরকারী শরীরচর্চা বিভাগের অধ্যক্ষ কার্ল ডিয়েস এক প্রবন্ধে বলেন :

"খেলাধুলা বর্তমান সমাজের তুরী। সংবাদপত্রে শিক্ষা, সংস্কৃতি, সাহিত্যের মত খেলাধুলাও সমান জায়গা জুড়ে রয়েছে। কিন্তু বাস্তবে শিল্পসংস্কৃতি বা সমাজবিজ্ঞান সম্বন্ধীয় পত্র-পত্রিকায় খেলাধুলা বা সমাজে খেলাধুলার ভূমিকা বা চরিত্র সম্বন্ধে কোনো উল্লেখ থাকে না বললেই চলে। খেলাধুলাকে সবাই যেন পদ্মবনে মত্তহস্তীর উপস্থিতির মত দেখতে শুরু করেছেন যা নাকি থিয়েটারকে ধূলিসাৎ করতে বসেছে। বিপর্যস্ত থিয়েটার প্রযোজকরা পাততাড়ি গুটোনোর কথা ভাবছেন—কেউ কেউ আবার স্পোর্টস্‌ [থিয়েটার বা খেলাধুলার

আসরের মত] ব্যাপক থিয়েটারের কথা ভাবছেন।"

ব্রেশ্‌ট বন্ধুবান্ধবদের সঙ্গে আকছার খেলাধুলার আসরে যেতেন—চামড়ার জ্যাকেট ও মাথায় টুপি লাগিয়ে। এই বন্ধুবান্ধবদের মধ্যে ছিলেন খ্যাতনামা পরিচালকবৃন্দ, অভিনেতৃবৃন্দ ও কবি এবং তাঁরা কখনই খেলাধুলাকে পদ্মবনে মত্তহস্তীর উপস্থিতি হিসাবে দেখেন নি। ব্রেশ্‌টের চোখে খেলাধুলার আসর অন্য কারণে আকর্ষণীয় ছিল। উদাহরণস্বরূপ মুষ্টিযুদ্ধ প্রতিযোগিতায়—সুতীব্র আলোকসজ্জিত মণ্ডপের মধ্যে দুজন প্রতিদ্বন্দ্বীর আক্রমণ, প্রতি-আক্রমণ সবকিছুই সুস্পষ্টভাবে দৃশ্যমান। দর্শক এই প্রতিযোগিতার গতি-প্রকৃতি লক্ষ্য করছেন, প্রতিযোগিতা সম্বন্ধে থেকে থেকে টীকাটিপ্পনি ছাড়ছেন এবং সর্বোপরি ব্রেশ্‌ট যে ব্যাপারে সবচেয়ে বেশী উৎসাহিত হলেন, সেটা হোলো—দর্শক বিচারকের সিদ্ধান্তকে নিয়ন্ত্রিত করছেন।

> এইরকম দর্শক—যাঁরা প্রতিদ্বন্দ্বিতা লক্ষ্য করছেন, নিজেদের মতামত প্রকাশ করছেন এবং নিজেরা আমোদে ফেটে পড়ছেন—ব্রেশ্‌ট এই রকম দর্শক চাইতেন তাঁর থিয়েটারের জন্য।

ব্রেশ্‌ট বলেন :

> "আমাদের থিয়েটারের দর্শকের সবচেয়ে শোচনীয় অবস্থা হোলো যে সেখানে অনুষ্ঠান জিনিষটাই নেই, যা রয়েছে খেলাধুলার আসরে। এ আসরে দর্শক যখনই প্রবেশপত্র সংগ্রহ করছেন তখনই তিনি জানেন, তাঁকে কি বিতরণ করা হবে, কি ঘটতে যাচ্ছে, এবং তাঁরা আসন গ্রহণ করার সঙ্গে সঙ্গে তাই ঘটতে থাকে। সুদক্ষ খেলোয়াড়রা তাঁদের সুদক্ষ কার্যকারিতার দ্বারা দর্শকদের আনন্দবর্দ্ধন করেন যেন তাঁরা নিজেদের আনন্দেই তা

করছেন কিন্তু তার প্রকাশভঙ্গীতে তাঁদের চরম
উৎকর্ষতার নিদর্শন মেলে।"

খেলাধুলার এই সুষ্ঠু আদর্শই ব্রেশ্‌ট চেয়েছিলেন তাঁর নতুন থিয়েটারের ক্ষেত্রে।

"থিয়েটারে থিয়েটারও তার নিজস্ব "খেলাধুলা"
দেখাতে কেন সক্ষম হবে না এটাই আশ্চর্য।"

থিয়েটারও আজকের দর্শককে আজকের সমাজের অনেক কিছু দিতে সক্ষম। তার জন্য সর্বপ্রথম থিয়েটারকে দর্শকের সঙ্গে তার ছিন্ন যোগসূত্র পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করতে হবে। সঙ্গে সঙ্গে অভিনেতাকে নিঃসন্দেহে তার বর্তমান অভিনয় পদ্ধতি আপাদমস্তক পালটাতে হবে। ব্রেশ্‌ট বললেন:

"আমি এ'কথা বলবো না যে আমাদের
অভিনেতাদের দক্ষতা অন্য যে কোনো যুগের
অভিনেতাদের তুলনায় কম। কিন্তু সৃষ্টিশীল
ক্ষমতার এরকম অপচয়, এরকম অবমাননা
অতীতে কোনো যুগে হয়েছে কিনা জানিনা।
কোনো মানুষ—যে সৃষ্টির আনন্দ হারিয়েছে
তারপক্ষে অন্য কাউকে আনন্দ দানের চেষ্টা
অসম্ভব।"

১৯২৮ সালে "খেলাধুলার সংকট" শীর্ষক প্রবন্ধে ব্রেশ্‌ট বলেন:

"আমি খেলাধুলাকে একটি সাংস্কৃতিক পণ্য
করে তোলার ঘোরতর বিরোধী, কারণ আমি
জানি এ সমাজব্যবস্থা সমস্ত সাংস্কৃতিক প্রচেষ্টাকে
কিভাবে পণ্য হিসেবে কেনাবেচা করছে এবং
খেলাধুলার তাতে চরম সর্বনাশ হবে।"

ঠিক এই সময়ে বার্লিনে এরভিন পিস্‌কাটর নামে এক প্রযোজকের প্রযোজনা নিয়ে প্রতিদিন খবরের কাগজের পাতায় হুলস্থূল হোতো। পিস্‌কাটর কিন্তু অবিচলিতভাবে লক্ষ্য করতেন এরা শিল্প-সংস্কৃতি নিয়ে কুরুক্ষেত্র বাধায় অথচ দাপটে বলতে থাকে শিল্প-সংস্কৃতি শ্রেণীসংগ্রামের ঊর্ধ্বে। কিন্তু সবচেয়ে

গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার, আলোচনা তাঁর নাট্য প্রযোজনাতেই থেমে থাকতো না, বরং সেখানে সুস্পষ্ট ভাবে থাকতো ব্যক্তিগত কটাক্ষ; তিনি নাকি থিয়েটারের লোকই নন, বলশেভিক ইহুদী এবং রুশিয়ার দালাল। তৎকালীন বহু নেতৃস্থানীয় ব্যক্তিদের মত পিস্‌কাটরও প্রথম মহাযুদ্ধের সঙ্গে সঙ্গে জীবন ও থিয়েটার সম্বন্ধে কেতাবী ধ্যানধারণা জলাঞ্জলি দিয়েছিলেন। যুদ্ধক্ষেত্রে তিন বছর কাটিয়ে বার্লিনে ফিরে এসে তিনি "ডাডাইস্টদের" বিচিত্র হতাশাবাদে বিরক্ত হয়ে অবশেষে এই সিদ্ধান্তে আসেন যে থিয়েটারের এক বিশেষ কর্তব্য রয়েছে দর্শকদের প্রতি।

১৯১৯ সালের মার্চে পিস্‌কাটর বার্লিনে হেরমান শ্যুলারের সহযোগিতায় "প্রোলেতারীয় থিয়েটার" প্রতিষ্ঠা করেন। এই থিয়েটারের কর্মসূচীতে কাজের যে খসড়া ছিল তার ভঙ্গী ছিল আপাদমস্তক রোম্যান্টিসিজম্-এ ভরপুর। এই কর্মসূচীর ২য় সংস্করণে লেখা ছিল :

> "আমরা আমাদের কর্মসূচী থেকে শিল্প কথাটি নিষিদ্ধ করলাম ; আমাদের নাটকগুলি হোলো ফতোয়া—যার মাধ্যমে আমরা সমসাময়িক ঘটনায় 'রাজনৈতিক' দিক থেকে অংশগ্রহণ করতে চাই। আমাদের সমস্ত শিল্পসৃষ্টি বিপ্লবী লক্ষ্যের অধীন ; শ্রেণীসংগ্রামের প্রচারই আমাদের শিল্পসৃষ্টির একমাত্র উদ্দেশ্য।"

এই বিষয়বস্তুকে দর্শকের সামনে যে ভঙ্গীতে উপস্থিত করা হবে সে আংগিক সম্বন্ধে স্পষ্ট উক্তি হোলো :

> "প্রোলেতারীয় দর্শক কী এর দ্বারা লাভবান হবে ? নাকি বুর্জোয়া মতাদর্শে বিভ্রান্ত ও সংক্রামিত হবে ? বিপ্লবী শিল্পসৃষ্টি কেবলমাত্র বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণীর মানসিকতা থেকেই সম্ভব।"

প্রোলেতারীয় থিয়েটারের আর একটি গুরুত্বপূর্ণ কাজ হোলো এর প্রচার ও শিক্ষামূলক প্রভাবকে সেই ব্যাপক জনসংখ্যার মধ্যে ছড়িয়ে দেওয়া। যারা

এখনও রাজনৈতিকভাবে দ্বিধাগ্রস্ত অনিশ্চিত কিংবা এখনও যাঁরা বিশ্বাস করেন যে বুর্জোয়া শিল্পসংস্কৃতি এবং তৎসম আমোদপ্রমোদ প্রোলেতারীয় সমাজব্যবস্থায় গ্রহণযোগ্য।

বিশ দশকের উগ্র বামপন্থী সাংস্কৃতিক কর্মীদের নন্দনতত্ত্ব ও তার প্রয়োগের স্পষ্ট বক্তব্যের মাধ্যমে আমরা দেখি বিপ্লবী কর্মকাণ্ডের তত্ত্ব। এর মধ্যে আন্তর্জাতিক "প্রোলেট্‌কুল্‌ট"-বাদীদের প্রভাব সুস্পষ্ট—যার মূলকথা হোলো প্রোলেতারীয় সংগঠন ও জীবনে শিল্পসাহিত্যের কাজ হোলো "প্রত্যক্ষ অ্যাক্‌শন।"

১৯১৯ সালেই "রেড ফ্ল্যাগ" পত্রিকা এধরনের রাজনৈতিক উগ্রপন্থা সম্বন্ধে সতর্কবানী উচ্চারণ করে বলেন :

> "লীগ ফর প্রোলেতারীয়ান কাল্‌চার [প্রোলেটকুল্‌ট] তাঁদের - কার্যকলাপের মাধ্যমে সর্বহারার মুক্তিসংগ্রামে নেতৃত্ব দেওয়ার যে ভ্রান্ত পথ গ্রহণ করেছেন তা বিপজ্জনক।......শিল্পসংস্কৃতির কাজ সম্বন্ধে মূল্যায়ন হোলো সর্বহারার মুক্তিসংগ্রামের ব্যাপক কর্মকাণ্ডে সে একটি অংশমাত্র ; কিন্তু তাকে বিপ্লব বা শ্রেণীসংগ্রামের বিকল্প হিসেবে ভাবা ভ্রান্ত।"

পিস্‌কাটর ছিলেন সংস্কৃতির এই 'প্রত্যক্ষ অ্যাকশন' পন্থীদের সবচেয়ে সোচ্চার বক্তা। ১৯২৪ সালে রাইখস্ট্যাগ নির্বাচনের সময় 'লাল নির্ঘোষ' নামক গীতি-আলেখ্য প্রযোজনার সময় তিনি 'প্রত্যক্ষ অ্যাক্‌শন' কথাটি চালু করেন। থিয়েটারের মূল কাজ শিল্পসৃষ্টি নয় রাজনৈতিক প্রচার যা কর্মসূচীতে স্পষ্টভাবে ঘোষণা করা হয়েছে। পিস্‌কাটর নাটকে এক বিশেষ প্রবণতার জন্য ওকালতি করেন—যার মাধ্যমে জ্ঞান, শিক্ষা ও চেতনার উন্মেষ হবে। 'প্রত্যক্ষ অ্যাক্‌শনের'-এর দাবী হলো বিপ্লবী পেশাদার থিয়েটার যার কাজ হবে জনগণের রাজনৈতিক চেতনার উন্মেষ।

কিন্তু এই "প্রত্যক্ষ অ্যাক্‌শনের" কর্মসূচী জনগণকে রাজনৈতিক দিক

থেকে আলোকপ্রাপ্ত করতে সক্ষম হয়নি কারণ তাঁরা এই কর্মকাণ্ডে থাকেন নিষ্ক্রিয়। প্রয়োজন ছিল মঞ্চের ওপর যে ঘটনা ঘটছে সে ব্যাপারে জনগণকে সক্রিয় করে তোলা। পিস্‌কাটরের মতে মঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহের যে সীমানা তাকে নির্মূল করতে না পারলে প্রকৃত প্রোলেতারীয় থিয়েটার গড়ে উঠবে না। তিনি মনে করতেন এ কাজ দুভাবে করা সম্ভব। প্রথমতঃ মঞ্চে থিয়েটারী কার্যকলাপের মাধ্যমে; মঞ্চে এমন ঘটনা আনতে হবে যা জনগণকে উদ্‌বুদ্ধ করবে, রাজনৈতিক কাজে সক্রিয় করে তুলবে:

> "ব্যক্তির ব্যক্তিগত জীবন বা ভাগ্য নয়—যুগ—
> যা জনগণের ভাগ্য নির্ধারিত করবে; সেটাই
> হবে নতুন নাটকের বীরোচিত বিষয়বস্তু।"

পিস্‌কাটর বলতেন:

> "মঞ্চের সমস্ত ঘটনার মূলকথা হোলো ব্যক্তিগত
> দৃশ্যগুলিকে ঐতিহাসিক বাস্তবতা সমেত
> উপস্থিত করতে হবে। এর মাধ্যমে মঞ্চকে
> বাস্তবের সঙ্গে যুক্ত করা সম্ভব।"

এ বক্তব্য যে দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ বিরোধী তা স্বতঃসিদ্ধ। মানুষের ব্যক্তিগত জীবন রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক এবং সামাজিক পরিপ্রেক্ষিত থেকে বিচ্ছিন্ন কোনো বিষয় নয় কিংবা অল্পকথায় ব্যক্তিজীবনই রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক ও সামাজিক অবস্থার প্রকাশ।

কিন্তু মঞ্চের ওপর জনগণকে উপস্থিত করার জন্য জনগণের সাহায্য প্রয়োজন। সেটা সম্ভব হয়েছিল নাটক পরিচালনার গুণে। পিস্‌কাটর এই এই "প্রত্যক্ষ থিয়েটার"-এর আদর্শ উপলব্ধি করেছিলেন "ট্রৎস্ আলেডেম্" নাটকের প্রযোজনার মাধ্যমে। এর বিষয়বস্তু ছিল ১৯১৮ সালের বিপ্লব এবং রোজা লুকসেমবুর্গ ও কার্ল লীবনেখ্‌ট-এর পরিণতি। ১৯২৫ সালের ১২ই জুন বার্লিনের "গ্রোসেস্ শাউস্‌পীল্ হাউস" প্রেক্ষাগৃহে নাটকটি প্রথম অভিনীত হয়। দর্শক হিসেবে উপস্থিত ছিলেন সর্বহারার গণসংগঠনগুলি। পিস্‌কাটর দাবী করেন—জনতাই নাটকটিকে পরিচালনা করছিলেন।" "রেড ফ্ল্যাগ" পত্রিকা লেখেন:

"জনতা স্বতঃস্ফূর্তভাবে উদ্যোগী হয়ে ওঠে। থিয়েটারটা তাঁদের কাছে বাস্তব হয়ে ওঠে এবং শীঘ্রই মঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহের ভেদাভেদ ঘুচে গিয়ে তাবৎ দর্শকমণ্ডলীসহ এক ব্যাপক বিক্ষোভ ও যুদ্ধক্ষেত্রের চেহারা নেয়। রাজনৈতিক থিয়েটারের উদ্বুদ্ধ ও অনুপ্রাণিত করার ক্ষমতা যে কত ব্যাপক তা সেদিন সন্ধ্যায় স্পষ্ট উপলব্ধি হয়।"

পিসকাটর তাঁর বক্তব্যে বলেন :

"মঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহের সীমানা অপসরণ করে দর্শকমণ্ডলীর প্রতিটি ব্যক্তিকে মঞ্চের ঘটনার অংশীদার হিসেবে আলিংগন করে যে ব্যাপকতা সৃষ্টি হয় সেখানে সামগ্রিক জিনিসটা আলাদাভাবে তাদের সামনে তুলে ধরার সমস্যা আর থাকে না। তাঁরা তখন নিজের জীবন দিয়ে তা অনুভব করতে থাকেন; রাজনৈতিক থিয়েটারের মাধ্যমে তাঁদের সুখ-দুঃখ, আশা-আকাঙ্ক্ষা-হতাশা-বেদনা সব মূর্ত হয়ে ওঠে।"

এই প্রতিক্রিয়ার মাধ্যমে "প্রত্যক্ষ থিয়েটার" বা "সাহিত্যের" বিপজ্জনক দিকটি সুস্পষ্ট হয়ে ওঠে; বাস্তবের বিকল্প হিসেবে মঞ্চের যে ঘটনা দর্শকের কাছে উপস্থিত হয়, দর্শক যে সামগ্রিক চেহারা দেখেন তা বাস্তবে উপস্থিত নেই, কিংবা বিপ্লবী পার্টির রাজনৈতিক জীবনেও তা বাস্তবে ঘটছে না। তাই বুর্জোয়া থিয়েটারের মত এখানেও বাস্তবের যে ত্রুটি বা বিচ্যুতি সেদিকটা অনুপস্থিত থেকে যায় এবং নেতিবাচক দিক সম্বন্ধে দর্শক সম্পূর্ণ অজ্ঞই থাকেন।—বাস্তবের কঠিন রুক্ষ স্বার্থত্যাগের যে চেহারা রয়েছে দৈনন্দিন জীবনে সেটা নজর এড়িয়ে যায়। এ হোলো প্রকৃত জীবনের শ্রেণীসংগ্রামের বিকল্প।

শিল্প-সংস্কৃতির এই বিপজ্জনক ঝোঁক সম্বন্ধে—অর্থাৎ জনতাকে সচেতন করতে, উদ্বুদ্ধ করতে, সংগঠিত করতে এমন কি "প্রত্যক্ষ অ্যাকশন" মারফত জনতাকে নেতৃত্ব দেওয়ার যে দাবী করেন সাংস্কৃতিক, কর্মীরা প্রথম মহাযুদ্ধের আগেই লেনিন তা লক্ষ্য করেন। পার্টি লিটারেচার সম্বন্ধে তিনি যা বলেছেন তার পাশাপাশি এ কথাও বলেছেন যে :

> "শিল্প-সংস্কৃতি সাধারণভাবে সর্বহারার সামগ্রিক কার্যকলাপের একটি অংশ ; তার ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামে এ হোলো স্ক্রু, নাট্, বল্টু......"

১৯২০-২১ সালেই পিস্কাটর "প্রোলেতারীয় থিয়েটারে" বলেন :

> "এ সময়ে আমার চিন্তাভাবনার সঙ্গে সাংবাদিকতার খুব ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ ছিল।"

তিনি বলেন :

> "সাহিত্যকে যদি এই সমাজের। সমসাময়িকত প্রতিফলিত করতে হয়, তাকে যদি এই সমাজ-জীবনের চালিকা শক্তি হিসেবে গড়ে উঠতে হয় তাহলে তাকে চরম, চরম পুংখানুপুংখভাবে বাস্তব হয়ে উঠতে হবে।"

১৯২৪ সালে আল্ফোন্সো পাকে-র "ফাহ্নেন" নাটকটি বার্লিন সেণ্ট্রাল থিয়েটারে প্রযোজনার পর পিস্কাটর বিশ্বাস করতে শুরু করেন যে তাঁর সৃষ্টি থিয়েটারের জগত ছাড়িয়ে যুগের প্রতিনিধি হিসেবে চিহ্নিত হতে চলেছে। "ফাহ্নেন" নাটকটির বিষয়বস্তু ১৮৮৯ খ্রীষ্টাব্দে শিকাগোর সন্ত্রাসবাদীদের বিচারকে উপজীব্য করে লেখা। পিস্কাটর বলেন, পাকে নাটকে বিচারের মূল কারণগুলি সামাজিক ও অর্থনৈতিক পশ্চাৎপটসহ এপিক ব্যবস্থার মাধ্যমে মেলে ধরেছেন। পিস্কাটর বলেন, এক অর্থে বলা যায় "ফাহ্নেন" নাটকটি প্রথম মার্কসবাদী দৃষ্টিসম্পন্ন নাটক।

ব্রেশ্ট মিউনিক থেকে বার্লিনে এসে ১৯২৪ সালে পিস্কাটর প্রযোজিত এই "ফাহ্নেন" নাটক দেখেন। যেখানে তিনি সিনেমার ন্যায় দ্রুতগতি দৃশ্য, সমসাময়িক ঘটনা, ঐতিহাসিক তথ্য ব্যবহার করেন যা থিয়েটারে এক অভিনব

ঘটনা। নাটকের মুখবন্ধে নাটকের মুখ্য চরিত্রদের ছবি প্রতিফলিত হয় মঞ্চের দু'পাশের পর্দায় ; উপরন্তু দৃশ্যের আগে একটি লিখিত শীর্ষক দেখানো হয়, দৃশ্যের ঘটনাকে ব্যাখ্যা করার জন্য। "ফাহ্‌নেন" নাটকটি বলতে গিয়ে তিনি উপন্যাসের ক্ষেত্রে অ্যালফ্রেড ডোব্‌লিন, জয়েস এবং ডস্‌-পাসোস্‌-এর উল্লেখ করেন এবং নাটকের ক্ষেত্রে তাঁর নিজের ও ব্রেশ্‌টের কথা বলেন। কিন্তু মতাদর্শের দিক থেকে উপরিউক্ত ঔপন্যাসিকরা ছিলেন অধিকাংশই যান্ত্রিক বস্তুবাদী। তাঁদের এই দৃষ্টিভঙ্গী সামাজিক প্রক্রিয়ায় গভীর অনুপ্রবেশ করতে দেয় নি। বিশেষ জিনিষটিকে তাঁরা যথাযথ উপস্থাপিত করার মধ্যেই নিজেদের সীমাবদ্ধ রেখেছিলেন ; এ ছিল সাংবাদিকদের রিপোর্ট। মূল সুরটি ছিল ন্যাচারালিস্টিক, কিন্তু একটু উন্নত ধরনের ন্যাচারালিজম।

পিস্‌কাটর-এর মতানুযায়ী ব্যাপক যান্ত্রিক কলাকৌশলের প্রয়োগের মাধ্যমেই রাজনৈতিক দিক থেকে জনতাকে সংগঠিত করা সম্ভবপর। একথা বলতে গিয়ে তিনি "স্বয়ং চালিত অভিনয়-বেদী"র উল্লেখ করেন। এই মঞ্চ-ব্যবস্থার দ্বারা সমাজে ব্যক্তির অবস্থিতি ও সমস্যাকে সঠিকভাবে উপস্থিত করা যাবে। তার ভাগ্য এই সমাজেরই রাজনৈতিক ও সামাজিক অবস্থিতির সঙ্গে জড়িত।

১৯২৭ সালে "রেড ফ্ল্যাগ" তাঁর "হোপ্‌লা। ভীঅর লেবেন!" নাট্য প্রযোজনা উপলক্ষে সমর্থন করে বলেন :

> "আজকের প্রোলেতারীয় বিপ্লবের এবং সাম্রাজ্যবাদী-প্রতিক্রিয়ার যুগে কিভাবে নাট্য-প্রযোজনা হবে? অতীতের বুর্জোয়া ব্যক্তি-কেন্দ্রিক কথার কচকচিতে ভরা থিয়েটারে যান্ত্রিক কলাকৌশলের বান ডাকিয়ে এ যুগটিকে প্রাণবন্ত করে তুলবে। বিপ্লবী প্রোলেতারিয়েতের এই ইচ্ছার ফলে বিপ্লবী পরিচালক থিয়েটারে নতুন বিষয়বস্তুর আবির্ভাব ঘটাবেন। এই বিষয়বস্তু বুর্জোয়া থিয়েটারের সীমিত ব্যবস্থায় দ্বারা উপস্থাপন করা সম্ভব

নয়; ফলে এক নতুন ভঙ্গীর প্রয়োজন যা
ক্রমশ রূপ নিচ্ছে। পরিচালক হিসেবে
পিস্কাটরের সাফল্য সেখানেই যে তিনি নতুন
বিষয়বস্তু নতুন ভঙ্গীতে উপস্থিত করলেন।"

যান্ত্রিককলাকৌশলের প্রতি এই আকর্ষণকে ব্রেশ্‌ট বলেছেন—"বৈদ্যুতিকীকরণ"—যা ঐ বিশেষ যুগেরই প্রতীক। এই উক্তির মধ্যে নিহিত ছিল মহান লেনিনের "বৈদ্যুতিকীকরণের" প্রতিধ্বনি এবং কনস্ট্রাকটিভিস্ট চিত্রকর টাটলিন রডচেংগে, স্টেপানোভা ইত্যাদির শিল্পচিন্তার প্রতিধ্বনি।

"রেডফ্ল্যাগ" পত্রিকার সমালোচনা অবশ্য আপাদমস্তক ভ্রান্ত।—এর মূল বক্তব্য হোলো কেবলমাত্র নাট্যপরিচালকই নাটক সৃষ্টি করেন—যা পরবর্তীকালে পিস্কাটর নিজেই বললেন। এই সমালোচনা অনুসারে প্রকৃত বিষয়বস্তুর সাক্ষাত মিলবে পিস্কাটর প্রবর্তিত কলাকৌশল সম্বলিত মঞ্চ ব্যবস্থায়; আপাতদৃষ্টিতে একটা বাহ্যিক বিপ্লবী চেহারা থাকতে পারে, এর মূল কথা কিন্তু অন্তঃসার শূন্য ভঙ্গীসর্বস্বতা।

এই সব যান্ত্রিক কলাকৌশলের ব্যবহার কিন্তু অন্যদিকে ন্যাচারালিস্টিক থিয়েটারী পদ্ধতিকে ধ্বংস করার পথ প্রশস্ত করে। ১৯২৬ সালে পিস্কাটর পাকে-র রুশ বিপ্লবকে ভিত্তি করে লেখা নাটক "স্টুর্মফ্লুট" প্রযোজনা করেন। এ নাটকে অভিনেতারা পর্দায় প্রতিফলিত চলচ্চিত্রের সামনে অভিনয় করেন। ১৯২৪ থেকে ১৯২৭ পর্যন্ত তিনি "ফোল্‌কস্‌বুহনে"-তে কাজ করেন, সেখানে থাকাকালীন থিয়েটারের কর্তৃপক্ষের সঙ্গে তাঁর গুরুতর মতদ্বৈধতা দেখা দেয়; ক্রমশ তা সর্বত্র আলোচনার বিষয় হয়ে ওঠে—যেখানে কর্তৃপক্ষ ও এই নবীন পরিচালক উভয়েই সুস্পষ্টভাবে নিজস্ব মতামত ব্যক্ত করতে থাকেন। তাঁর বিরুদ্ধে সবচেয়ে গুরুতর অভিযোগ ছিল তিনি শিল্পকে নগ্ন প্রচারে পরিণত করছেন। এর জবাবে পিস্কাটর বলেন:

"জীবন সংগ্রামে জর্জরিত সাধারণ মানুষ
যখন থিয়েটারের দিকে তাদের সংগ্রামের
সমর্থনে হাত বাড়াচ্ছে ফোল্‌কসবুহনে-র
কর্তৃপক্ষ তখন "ফাউস্ট" আর "হ্যামলেট"

নাটকের মধ্য ডুব দিয়েছেন—যেগুলো নিছক
পোশাকের জাঁকজমক আর রুচিবাগীশ
উচ্চারণের সংজ্ঞা মাত্র।"

রাজনৈতিক নিরপেক্ষতা বজায় না রেখে চলার ফলে পিস্কাটর চাকরী থেকে ছাঁটাই হন। ১৯২৭-২৮ সালে তিনি নিজস্ব থিয়েটার চালু করেন "থেঅট্র আমনোলেন ভোর্ফপ্ল্যাট্স্"। এই থিয়েটারে পিস্কাটর চারটি ঐতিহাসিক নাট্য প্রযোজনাকরেন, যেখানে মঞ্চে এই সব কলাকৌশল ব্যাপক-ভাবে ব্যবহৃত হয়। টলার-এর "হোপ্লা! ভীঅর লেবেন!" নাটকের জন্য দশ হাজার ফুট দৈর্ঘ্যের চলচ্চিত্র তোলা হয় এবং চারটি ফিল্ম প্রোজেকটর ব্যবহার করা হয়। ফলে থিয়েটারের দৈনন্দিন খরচখরচা এক ভয়াবহ আকারধারণ করে।

মঞ্চে এই যান্ত্রিক কলাকৌশল প্রয়োগের সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য দিক হোলো পর্দায় প্রোজেকশনের মাধ্যমে। ১৯২৪ সালে এপিক নাটক "ফাহ্নেন' নাটকের প্রযোজনায় এটি ব্যবহৃত হয়। মঞ্চের বাঁদিক ও ডান দিকে বোর্ড লাগানো থাকতো—তাতে প্রতিফলিত সারাংশ পিস্কাটরের মতানুযায়ী নাটকের ঘটনা থেকে নীতিকথা টেনে বার করতো এবং ঘটনার প্রেক্ষাপটকে আরো বেশী বিশ্লেষণ করে দর্শককে বোঝাতে সক্ষম হতো। এর মূলে ব্যাপারটাই হয়ে উঠেছিল অনেকটা শিক্ষামূলক। পর্দায় এই প্রতিফলনই পরে মঞ্চে চলচ্চিত্রের ব্যবহার সুগম করে। পিস্কাটর "নীতিপ্রদ-চলচ্চিত্র" যা দর্শককে বিষয়বস্তু সম্বন্ধে শিক্ষা দেয়, "নাটকীয় চলচ্চিত্র" যা কোনো নাটকে একটি দৃশ্যের বিকল্প এবং "ধারাবিবরণী—চলচ্চিত্র" যা প্রাচীন কোরাসধর্মী-এই তিন ভিন্নধর্মী চলচ্চিত্রের মধ্যে পার্থক্য টানেন। মঞ্চে চলচ্চিত্রের ব্যবহারে—পিস্কাটর বলেন:

"সমগ্র নাটকটি মূল স্তর থেকে নীতিপ্রদ
নাটকের—উচ্চস্তরে পৌছায়।"

নাটকে চলচ্চিত্র প্রথম ব্যবহার হয় "ইন স্পাইট্ অফ এভরি থিং (১৯২৫) এবং ১৯২৭ সালে "রাসপুটিন" নাটকে।

"রাসপুটিন" নাটকে খণ্ডিত ভূ-গোলোক মঞ্চে ব্যবহৃত হয়, পৃথিবীর রূপক হিসেবে।

"ভূ-গোলকের চিন্তাটি প্রথম আমার মাথায়
আসে তারপর সংশ্লিষ্ট ঘটনাগুলি ক্রমান্বয়ে
সুস্পষ্ট হয়ে ওঠে।"

এই ব্যবস্থাকে আরো উন্নত করা হয় "শোয়েইক" নাটকে। এক চলমান কনভেঅয়র বেল্ট্ "শোয়েইক"-এর সৈনিক সুলভ মার্চকে সম্ভবপর করে তোলে—এর সঙ্গে মঞ্চসজ্জা বিপরীত দিকে ঘুরতে থাকে।

"রেড ফ্ল্যাগ" পত্রিকার বক্তব্য অনুযায়ী মঞ্চসজ্জা সবচেয়ে আকর্ষণীয় হয়ে ওঠে ফ্রীডরিশ ভোল্ফ রচিত "তাইইয়াং জেগেছে" (Taiyang erwacht) নাট্য প্রযোজনায়। এ নাটকে মঞ্চসজ্জা জিনিষটিই গোলো বিপ্লবী কর্মকাণ্ডের আয়োজন। জন হার্টফীল্ড মঞ্চস্থাপত্যে এ নাটকে ১৯২৫ থেকে ১৯২৭ সালের চীনের বিপ্লবী ঘটনাকে বিধৃত করেছেন এক সাংবাদিকের রিপোর্টের মত।

এইসব যান্ত্রিক কলাকৌশল মঞ্চকে জনতার আরো কাছে আনার এবং সক্রিয় করে তোলার এই প্রচেষ্টা তৎকালীন জর্মনীতে নতুন প্রতিভাত হলেও পিস্কাটর এক্ষেত্রে মায়ারহোল্ড ও টাইরভকে ব্যাপকভাবে অনুসরণ করেছেন। শেষ পর্যন্ত "বাস্তববাদী" পিস্কাটর "আদর্শবাদী" শীলের-এর বক্তব্য "আংগিক বিষয়বস্তুকে অবশ্যই ধ্বংস করবে"—এই দাবী পূর্ণ করেন।

আসলে পিস্কাটরের থিয়েটার মূলতঃ সর্বহারার থিয়েটার ছিলনা—অর্থাৎ বিপ্লবী সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গী সামনে রেখে তা গড়ে ওঠে নি—সোভিয়েত ইউনিয়নে মায়ারহোল্ড এবং টাইরভের মত পিস্কাটর ছিলেন এক উগ্র বামপন্থী মধ্যবিত্তসুলভ চেতনায় আচ্ছন্ন মানুষ এবং যার মূল সমর্থন ছিল বুদ্ধিজীবী এবং শিল্প সংস্কৃতিতে উৎসাহী কর্মজীবী সম্প্রদায়।

দর্শককে মঞ্চের ক্রিয়ায় সম্পৃক্ত করে থিয়েটার ও বাস্তবের ব্যবধান ঘুচিয়ে দিয়ে পিস্কাটর দর্শকের জন্য আর এক মোহসৃষ্টিকে সম্পূর্ণ করলেন, পরিপূর্ণ করলেন; দর্শকের পক্ষে ঠাণ্ডা মাথায় সব কিছু সঠিকভাবে চিন্তার অবকাশ রইল না, কারণ অতি অতি-বাস্তব ঘটনাসমূহ শিল্পমাধ্যমের ছাঁকনির মধ্য দিয়ে ছাঁকা না হয়ে সোজা দর্শকের মাথার ওপর আঘাত করতে থাকলো।

পিস্কাটরের মতে ইতিহাস কেবলমাত্র এই যুগে এসে বাস্তববাদী

ভিত্তি অর্জন করলো—একথা সম্পূর্ণ যান্ত্রিক ব্যাখ্যা। ইতিহাসের মূল কথা জনগণের কার্যকলাপ—পিস্‌কাটরের চিন্তায় তার কোনো প্রভাব নেই। সমাজকে তিনি দেখিয়েছেন ফল এবং পরিণাম হিসেবে—এক সক্রিয় শক্তি হিসেবে নয়। এই অপরিণত, দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদবিরোধী—যা অংশত আদর্শ-বাদেরই নামান্তর, পিস্‌কাটরের চিন্তায় সেটাই হয়ে ওঠে স্পষ্ট।

পিস্‌কাটর প্রকৃতই মধ্যবিত্তসুলভ দৃষ্টিভঙ্গী সম্পন্ন মানুষ যিনি নিজেকে শত ভুল, ভ্রান্তি, অপটুতা, অসম্পূর্ণতা সত্ত্বেও নিজেকে জনগণের শিক্ষক হিসেবে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছিলেন। রাজনৈতিক সংগঠনের গুরুত্বকে অগ্রাহ্য করে জনতাকে শিক্ষা দেবার প্রচেষ্টা এবং সর্বহারার প্রকৃত শিক্ষাকেন্দ্র যে রাজনৈতিক ও অর্থনৈতিক শ্রেণীসংগ্রামের বিশাল যুদ্ধক্ষেত্র সেটা অগ্রাহ্য করেন যাঁরা—তাঁরা যান্ত্রিক বস্তুবাদী, দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদী নন।

১৯২৪ সালের শেষার্ধে ব্রেশ্‌ট নিয়মিত রাইনহার্ডট-এর মহড়া দেখতে যেতেন এবং সেখানে পিরানদেল্লোর "সিক্স্ ক্যারাকটারস ইন সার্চ অফ অ্যান অথর" নাটকটির রাইনহার্ডট-কৃত প্রযোজনা দেখেন। এ নাটকে অভিনেতারা চরিত্র থেকে বেরিয়ে সোজা দর্শকের মুখোমুখি দাঁড়াতেন। রাইনহার্ডট-কৃত বুখ্‌নের-এর "ডানটন্‌স ডেথ" নাটকে কাল্পনিক দর্শকরা হঠাৎ নাটকের চরিত্র হয়ে অভিনয় করতে থাকেন। ব্রেশ্‌ট দেখলেন এর জন্য এক নতুন আত্মসমালোচনা ধর্মী অভিনয়ের প্রয়োজন।

এ সবের মধ্যে আমরা ব্রেশ্‌টের "এপিক" থিয়েটারের অংকুর দেখতে পাই। মিউনিকে থাকাকালীন তিনি যদি ইতিমধ্যেই মোহসৃষ্টিকারী থিয়েটারী ভঙ্গী থেকে বেরিয়ে আসতে উৎসুক হয়ে থাকেন (ট্রমেল্‌ন্ ইন ডেঅর নাখ্‌ট"-এ প্ল্যাকার্ড-এর ব্যবহার এবং "দ্বিতীয় এডওয়ার্ড" নাটকে নির্বাক চলচ্চিত্রের ব্যবহারের মাধ্যমে) বার্লিনে এসে তিনি "মান ইস্‌ট মান" লেখেন পিরানদেল্লোর প্রভাবে যেখানে রয়েছে বাভেরিয়ার লোকসংগীতের ছিটে-ফোঁটা।

১৯২৭-২৮ সালে পিস্‌কাটরের নাটকের প্রোগ্রামে ব্রেশ্‌টের একটি উক্তি উল্লেখযোগ্য :

> "নিউ ইয়র্কের বড় বড় অট্টালিকা এবং
> বৈদ্যুতিক শক্তির আবিষ্কার মানুষের জয়-

যাত্রার দিকচিহ্ন হিসেবে যথেষ্ট নয়; সবচেয়ে বড় কথা হোলো নতুন ধরনের মানুষ জন্মাচ্ছে এই মুহূর্তে এবং সমস্ত পৃথিবীর একমাত্র উদ্দেশ্য হবে তার অগ্রগতি। এই নতুন ধরনের মানুষ পুরনো ধরনের মানুষের কল্পনানুগ হবে না। আমার বিশ্বাস সে কখনই নিজে যন্ত্রের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হবে না বরং নিজেই যন্ত্রকে নিয়ন্ত্রিত করবে।"

ব্রেশ্‌ট পিস্‌কাটরকে "সর্বকালের শ্রেষ্ঠ থিয়েটার-কর্মী" হিসেবে গণ্য করেছেন। ১৯২৭-২৮ সালে ব্রেশ্‌ট তাঁর সহযোগী হিসেবে রাসপুটিন, কনজাংকচুর এবং সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য "শোয়েইক" নাটকে কাজ করেন। উপরন্তু তাঁর নিজের লেখা চারটি নাটক পিস্‌কাটর প্রযোজনার জন্য গ্রহণ করেন। ঐ চারটি নাটক হোলো (১) মাহাগনী (২) অসম্পূর্ণ নাটক ভাইৎসেন (অর্থাৎ জো ফ্লাইশ্‌হাকের), (৩) ফাৎসের, (৪) আউস নিশ্‌ৎস্ ভিয়াউ নিশ্‌ৎস।

"থ্রী পেনি অপেরা" নাটকটি এই সময়েই লেখা হয় এবং এতে ফিল্মের ব্যবহার স্পষ্টতঃই পিস্‌কাটরের প্রভাব। ব্রেশ্‌টের চোখে সবচেয়ে গুরুত্ব ছিল সংগীত এবং গান। এ নাটকে গায়করাই মূলতঃ অভিনেতা এবং গানগুলি ধারাবাহিকতা ভঙ্গকারী; সংগীত কখনই নাটকের মূল গ্রন্থাংশকে অভিভূত করে না। গানের সুর প্রচণ্ডভাবে নস্টাল্‌জিক, সুরসংযোজনা সুস্পষ্ট এবং ঐক্যতান অধিকাংশক্ষেত্রেই ইচ্ছাকৃত ভাবে কানে পীড়াদায়ক; সঙ্গীত এখানে একধরনের যতিচিহ্নের কাজ করছে, বিশেষ বিশেষ কথাকে গুরুত্ব আরোপ করছে এবং সুপরিকল্পিতভাবে ঘটনার সারার্থ বিবৃত করছে। এই দৃষ্টিভঙ্গী থেকে ব্রেশ্‌টের নাটকে গানের ব্যবহার ও চলচ্চিত্রের ব্যবহার প্রায় সমানই প্রভাব সৃষ্টি করে কেননা উভয়ই ক্ষেত্রেই মূল উদ্দেশ্য হোলো ঘটনার নিরবচ্ছিন্নতা ভেঙ্গে দেওয়া কিংবা ভঙ্গী প্রধান অভিনয়ে ছেদ টানা বা চলচ্চিত্র প্রোজেকশন বা চলমান মঞ্চবেদীর সাহায্যে থিয়েটারকে আরো বেশী "থিয়েটারী" বা বাস্তব-বিরোধী হিসেবে দর্শককে চমকিত করা। থিয়েটারে চলচ্চিত্রের ব্যবহারে ব্রেশ্‌ট-এর একটিই মূল উদ্দেশ্য ছিল থিয়েটারকে

আরো বেশী স্পষ্টভাবে প্রকাশ করা। ব্রেশ্‌ট-এর ওপর চলচ্চিত্রের প্রভাব কোনো আকস্মিক ঘটনা নয় বরং তাঁর নাট্যতত্ত্ব অংশতঃ সুসংবদ্ধ রূপ পায় কয়েকজন বিখ্যাত চলচ্চিত্র-শিল্পীদের প্রভাবে।

ব্রেশ্‌ট-এর সঙ্গে চলচ্চিত্রের যোগাযোগ বা তার কর্মকাণ্ডে চলচ্চিত্রের প্রভাব সম্বন্ধে আলোচনা করতে গেলে আমরা দেখতে পাবো চলচ্চিত্রের সঙ্গে ব্রেশ্‌ট-এর সম্পর্কের মোটামুটি চারটি সুস্পষ্ট দিক আছে। **প্রথমতঃ** ব্রেশ্‌ট-এর নাট্য প্রযোজনায় টুকরো চলচ্চিত্রের ব্যবহার। **দ্বিতীয়** দিকটি হোলো চলচ্চিত্র শিল্পের সঙ্গে ব্রেশ্‌ট-এর যোগাযোগ (ত্রিশ দশকে জর্মনীতে এবং চল্লিশ দশকে আমেরিকায়)। **তৃতীয়** এবং একটি গুরুত্বপূর্ণ দিক হোলো তাঁর এপিক মতবাদ প্রতিষ্ঠার ক্ষেত্রে চলচ্চিত্রের বিখ্যাত শিল্পী আইজেন্‌স্টাইন ও চ্যাপ্‌লিনের প্রভাব। **চতুর্থতঃ** তত্ত্বগত দিক থেকে বিংশ শতাব্দীতে ইউরোপীয় চলচ্চিত্র পরিচালকদের ওপর তাঁর চিন্তা ও মতবাদের গুরুত্বপূর্ণ প্রভাব। গদার, মাকাভেইয়েভ, স্ট্রাউব, ইত্যাদির চলচ্চিত্রে নানাভাবে ব্রেশ্‌টেরই মূল নীতির গুরুত্বপূর্ণ প্রভাব পরিলক্ষিত হয়।

থিয়েটারের কর্মীদের কাছে ব্রেশ্‌ট-এর ওপর চলচ্চিত্রের প্রভাবের সবচেয়ে পরিচিত এবং গুরুত্বপূর্ণ দিক হোলো তাঁর নাট্য-প্রযোজনায় চলচ্চিত্রের ব্যবহার। পিস্‌কাটর-এর পদাংক অনুসরণ করে তিনি দেখলেন :

> "চলচ্চিত্র হোলো এক নতুন এবং বিশাল অভিনেতা যা ঘটনাকে এগিয়ে দিতে বিশেষ সাহায্য করে।.........যার মাধ্যমে একই সঙ্গে বিভিন্ন জায়গায় যে ঘটনা ঘটছে তাকে একত্রিত করে দেখানো সম্ভব......এবং ফিল্ম প্রোজেক্‌শনের মাধ্যমে ঘটনার জটিল সামাজিক দ্বন্দ্বকে পুরোভাগে এনে দেখানো সম্ভব।"

উদাহরণ স্বরূপ "মাদার কারেজ" নাটকের শেষে "মাদার" এক পর্দার সামনে হেঁটে আসেন যেখানে "অক্‌টোবর" এবং "দি এণ্ড অফ সেণ্ট্‌ পীটার্স-বুর্গ" ও লেনিন, স্তালিন ও মাওয়ের ছবি দেখানো হয়।

এখানে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার হোলো যে শুধুমাত্র "সামাজিক

জটিলতাকেই পুরোভাগে আনা হচ্ছে তা নয় তথাকথিত থিয়েটারী মোহ-জালকে ইচ্ছাকৃতভাবে ভেঙে দেওয়া হচ্ছে। এক চাপা উত্তেজনার সৃষ্টি হয় রক্তমাংসের অভিনেতা ও পর্দায় কতকগুলি ধারাবাহিক ফিল্মের প্রতি-মূর্তির উপস্থিতিতে। এদের সহ-উপস্থিতি কোনো অন্তর্নিহিত উদ্দেশ্যপ্রণোদিত নয়; তাদের সম্পর্ক নাটকীয় প্রয়োজনসম্ভূত নয়; বরং ইচ্ছাকৃত ভাবে মূল নাটকের গতি ব্যাহত করে দর্শককে এর গুরুত্ব অনুধাবনের সচেষ্ট প্রয়াস। এই ব্যবহার ব্রেশ্‌টের কোনো ঘটনাকে "বাস্তব" করে দেখাবার প্রচেষ্টা; কিংবা ইচ্ছাকৃতভাবে চাপা উত্তেজনা বা মূল সুরকে ভেঙে দিয়ে তিনি আরও স্পষ্ট ভাষায় বলতে চান যে থিয়েটারে দর্শকের অভিজ্ঞতা কখনই নিষ্ক্রিয় নয়।

তত্ত্বগত দিক থেকে আইজেনষ্টাইন ও ব্রেশ্‌টের মধ্যে যে মিল তা হোলো এঁরা দুজনেই বাস্তবেরমোহসৃষ্টিকারী শিল্পভঙ্গীর ঘোরতর বিরুদ্ধাচারী করেছেন; এই শিল্পভঙ্গীর মূল কথা হোলো—ব্যক্তির মনস্তাত্ত্বিক গভীরে অনুপ্রবেশ ও বিশ্লেষণ, এ ধরণের শিল্প সৃষ্টির আবেদন আবেগের কাছে বুদ্ধি বা চিন্তার কাছে নয়; নাটকে যে ঘটনা ঘটছে দর্শককে তাতে গভীরভাবে জড়িত করাই এর মুখ্য উদ্দেশ্য; এর ভঙ্গী কিছুটা আবদ্ধ, ফলে এর শিল্পগত অভিব্যক্তি কিছুটা স্বচ্ছ, নিরপেক্ষ, নিজস্ব কোনো বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী বা ধারণা নেই। ব্রেশ্‌টের থিয়েটারী পদ্ধতিতে সব কিছুই এর বিপরীত এবং থিয়েটার সম্বন্ধে তাঁর যাবতীয় লেখা সমসাময়িকতার প্রয়োজনীয়তাকে গুরুত্ব দেয়। কয়েকশো বছর ধরে থিয়েটার যে ঐতিহ্যে বিশ্বাসী ব্রেশ্‌ট-এর ভঙ্গী ও পদ্ধতি তার বিরুদ্ধে মূর্তিমান জেহাদ।

বাস্তববাদী সিনেমা ও থিয়েটার যার বিরুদ্ধে আইজেন্‌স্টাইন ও ব্রেশ্‌টের প্রতিবাদ—অর্থাৎ চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ এক সুসংবদ্ধ আবদ্ধ ভঙ্গী, গোঁড়া নীতিশাস্ত্রসম্মত ভাগ্যের হাতে ক্রীড়নক নায়ক-নায়িকার শেষ দৃশ্যে মিলন কিংবা আশাবাদী মানসিকতার ফলে মানব প্রকৃতির শেষ জয়লাভ। পাশাপাশি পিছনের পর্দায় পরিপ্রেক্ষিতের নিয়ম মেনে আঁকা দৃশ্যের চেহারা; যেহেতু বাস্তববাদিতা সর্বদাই কলাকৌশলকে গোপন করতে ব্যস্ত সেহেতু বাস্তবের মোহসৃষ্টিকারী বিচিত্র গোপনীয়তা; এর বৈপরীত্যে ব্রেশ্‌ট-এর

মঞ্চব্যবস্থায় যান্ত্রিক কলাকৌশলকে অনবরত খেলাধূলার আসরের মত মেলে ধরার চেষ্টা কিংবা আলোর উৎসগুলি দর্শকের চোখের সামনে তুলে ধরে থিয়েটারকে আরো বেশী "থিয়েটারী" করে তোলা।

বাস্তবের মোহসৃষ্টিকারী থিয়েটারের বিরুদ্ধে ব্রেশ্‌টের বহু উল্লিখিত বক্তব্য হোলো :

> "অনুভূতি হোলো ব্যক্তিগত এবং স্বভাবতঃই তার ক্ষেত্র সীমিত। এর বৈপরীত্যে যুক্তি হোলো অনেক বেশী ব্যাপক এবং বিশ্বাস ও নির্ভরযোগ্য।"

এ'কথা বলা নেহাত অযৌক্তিক নয় যে ব্রেশ্‌টের যে তত্ত্বগত দিক তার উৎস অংশতঃ মায়ারহোল্ড, ট্রেটিয়াকভ, আইজেন্‌স্টাইন, ভেরতভ, মায়াকোভ্‌স্কী-র কর্মপদ্ধতির সঙ্গে ব্রেশ্‌টের পরিচয়ের ফলশ্রুতি। ১৯২৪ সালে আইজেন্‌স্টাইন "স্ট্রাইক" নামে যে ছবি করেন তার সঙ্গে মায়ারহোল্ড, ট্রেটিয়াকভের নাট্যচিন্তার গভীর মিলই যে পাওয়া যায় তাই নয়, এ ছবির পর সোভেয়ট সিনেমায় এমন একটি চিন্তাধারার সূচনা হয় যেখানে বাস্তববাদিতা কিংবা চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের কোনো স্থানই ছিল না। বিশ দশকের শেষার্ধে ব্রেশ্‌ট যখন এপিক থিয়েটারের তত্ত্ব নিয়ে গভীরভাবে ডুবে আছেন তখন সোভিয়েট থিয়েটার-চলচ্চিত্রে এ ভঙ্গী রীতিমত প্রচলিত হয়ে গেছে।

১৯২৬ সালে আইজেন্‌স্টাইন "অক্টোবর" ছবির যে কাজ শুরু করেন সেখানে স্পষ্টভাবে তিনি সিনেমায় এপিকের ভঙ্গীকে সুস্পষ্টভাবে বহুবার ব্যবহার করেছেন। ব্রেশ্‌টের চিন্তা আইজেন্‌স্টাইনের সঙ্গে যোগাযোগের মাধ্যমেই পরিপূর্ণ চেহারা পেয়েছিল কিনা [১৯২৯ সালে আইজেন্‌স্টাইন বার্লিনে এসে ব্রেশ্‌টের সঙ্গে সাক্ষাৎ করেন; এবং ব্রেশ্‌ট ১৯৩০ সালে "ব্যাট্‌লশীপ পোটেম্‌কিন সম্বন্ধে উল্লেখ করেন] সে কথা বলা কঠিন তবে জর্মনীতে হার্টফীল্ড, গ্রোসৎস্‌, পিস্‌কাটর প্রমুখ সকলেই শেষ পর্যন্ত বিপ্লবী চিন্তাকে সমর্থন করতে এগিয়ে আসেন; এ থেকে স্পষ্টতঃই মনে হয় ব্রেশ্‌টের সঙ্গে আইজেন্‌ষ্টাইনের সাক্ষাৎকার নিশ্চিতভাবে পরস্পরের মধ্যে চিন্তাগত ঐক্যেরই দিক নির্ণয় করে। কিন্তু পিস্‌কাটরের প্রভাবে চলচ্চিত্র যে ব্রেশ্‌টের

নাট্যচিন্তায় এক বিশেষ প্রভাব বিস্তার করে সেটা নিঃসন্দেহে বলা যায়। বিশেষভাবে চ্যাপলিনের ছবিগুলিকে যে তিনি রীতিমত গুরুত্বপূর্ণ স্থান দেন, তা তাঁর কয়েকটি প্রবন্ধে উল্লিখিত আছে। চ্যাপলিনের সঙ্গে ব্রেশ্‌টের হলিউডে থাকাকালীন সাক্ষাৎ হয়। "দি গোল্ড রাশ" ছবি সম্বন্ধে উল্লেখ করতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট উক্ত ছবির কাহিনী ও ঘটনাকে উচ্ছ্বসিত প্রশংসা করে বলেন তথাকথিত থিয়েটার অতি সহজেই এ ধরনের সহজ সরল ঘটনাকে বাতিল করে দেবে; কিন্তু এর বক্তব্য যে কত সুদূরপ্রসারী, ছবি দেখে সেটা উপলব্ধি হয়। চ্যাপ্‌লিনের অভিনয় সম্বন্ধে বলতে গিয়ে ১৯৩১ সালে ব্রেশ্‌ট বলেন:

> "নাটকীয় থিয়েটারে অভিনেতা যেমন প্রথম থেকেই তার চরিত্রামুগ হয়ে উপস্থিত হয় এবং জগতের তাবৎ প্রতিকূলতার সামনে নিজেকে মেলে ধরে, এপিক থিয়েটারের অভিনেতা দর্শকের চোখের সামনে ধীরে ধীরে চরিত্রকে গড়ে তোলেন,…অভিনেতা হিসেবে চ্যাপলিন এপিক থিয়েটারের অনেক কাছের মানুষ।"

কিন্তু সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ছিল "জো ফ্লাইশ্‌হাকের" নাট্যরচনা—কারণ এ নাটক তাঁকে মার্কসবাদী বিশ্লেষণের মূল্য শেখায় এবং কিভাবে তাকে নাটকে প্রয়োগ করতে হয় সে উপলব্ধি অর্জন করেন। ১৯২৮ সালে লিওন ফয়েট-ভাংগের লিখিত বক্তব্য অনুযায়ী ব্রেশ্‌ট এখানে শেখেন কিভাবে "একটি ঘটনাকে তার কলকব্জা সমেত দেখতে হয়।" পিরানদেল্লোর মতানুযায়ী মানুষ নামক যন্ত্রই নয় সামাজিক যন্ত্রটিকেও কিভাবে চুলচেরা বিশ্লেষণ করতে হয় ব্রেশ্‌ট এ নাট্য রচনার মাধ্যমে তা উপলব্ধি করেন। এই অসম্পূর্ণ নাটকটিতে দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ ওতপ্রোতভাবে এপিক ভঙ্গীর সঙ্গে যুক্ত হয়ে গিয়েছিল। এখনও পর্যন্ত ব্রেশ্‌ট এপিক থিয়েটারের ফর্মুলা লিপিবদ্ধ করেন নি—কিন্তু পিস্‌কাটরের যতটুকু প্রভাব তিনি ব্যবহার করেছিলেন তার মাত্রা ছিল অত্যন্ত সহজ।

জাপানী অপেরা "তানিকো"-র ডাঃ ওয়্যালি কৃত অনুবাদ থেকে ব্রেশ্‌ট—ভাইল স্কুল-অপেরা "ইতিবাচক" (ডেআর ইয়াসাগের) লেখা হয়। জাপানী

"নো" নাটকে অভিনেতারা সরাসরি দর্শককে উদ্দেশ্য করে তাঁদের বক্তব্য উপস্থিত করেন। নাটকে একটি কোরাস থাকে, যে থেকে থেকেই অভিনেতার বক্তব্যকে বাধা দেয় এবং টীকাটিপ্পনি করে এবং মাঝে মাঝে অভিনেতার হয়ে কথাও বলে; এবং এভাবে নাট্যকার অতি সহজে চরিত্রের পরিচয় ও বিশ্বাস-যোগ্য উপস্থাপন সমাধা করেন। "ইতিবাচক" নাটকের শুরুতেই যেমন শিক্ষক এসে বলেন:

"আমি একজন শিক্ষক।"

কিংবা "ডী আউস্‌নাহ্‌মে উন্‌ড ডী রেগালে" নাটকে ব্যবসায়ী এসে নিজের পরিচয় দেন: "আমি একজন ব্যবসায়ী কার্ল লাংগমান"। বছর দুয়েক বাদে লিখিত "ডী মুট্টার" নাটকে, পেলাগিয়া ভ্লাসোভা জিজ্ঞেস করেন:

"আমি কী করতে পারি? পেলাগিয়া ভ্লাসোভা—বিয়াল্লিশ বছর বয়স—এক শ্রমিকের বিধবা স্ত্রী ও শ্রমিকের মা।"

চরিত্রের পরিচয় ও বিশ্লেষণ এক নিমেষে মিটে যায়।

"ডী আউস্‌নাহ্‌মে উন্‌ড ডী রেগালে" নাটকে ব্রেশ্‌ট জাপানী 'নো' নাটকের ভঙ্গীতে এক সামাজিক উপদেশ সম্বলিত ছোট গল্প বিধৃত করেন এবং এক বিচারালয়ের তদন্ত দিয়ে শেষ করেন। "ডী মাস্‌নাহ্‌মে" নাটকে তিনজন বিপ্লবীকে নানা ঘটনার ব্যাখ্যাকার হিসেবে এনে—কোরাসের মাধ্যমে তাদের জেরা করে বিচারের মাধ্যমে রায় দেওয়া হয়। এগুলি ছিল ছোটখাট পরিসরে—কনসার্ট হল কিংবা বক্তৃতা মঞ্চের জন্য লিখিত—সুগঠিত স্থায়ী থিয়েটারের জন্য নয়। এখানে উত্তেজনা আসে নাটকের প্লট থেকে নয় বরং যুক্তিপূর্ণ বিমূর্ত বক্তব্যের মাধ্যমে।

১৯৩৬ সালে ব্রেশ্‌ট বলেন:

> "কয়েক বছর ধরে আমি কয়েকজন সহযোগীর ছোট্ট দল নিয়ে থিয়েটারের বাইরে কাজ করার চেষ্টা করেছি…। আমরা এক বিশেষ ধরনের নাট্যানুষ্ঠান করতে চেষ্টা করেছি যা ঐ অনুষ্ঠানের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ব্যক্তিদের চিন্তা প্রভাবান্বিত করবে। এসব পরীক্ষা নিরীক্ষা

যত না দর্শকের চিন্তাকে প্রভাবান্বিত করতে
ব্যবহার করা হয়েছিল তার চেয়ে বেশী হয়ে-
ছিল যাঁরা ঐ নাট্যানুষ্ঠানের সঙ্গে জড়িত।"

—দি জর্মন ড্রামা—প্রি-হিট্‌লার

লেফ্‌ট রিভিউ—জুলাই ১৯৩৬

একই ভঙ্গী চলতে থাকে ব্রেশ্‌ট-এর ডেনমার্কের নির্বাসিত জীবনে। ১৯৩৬ সালে কোপেনহেগেন-এ রীডারসাল থিয়েটারে প্রযোজিত "ডী রুনড্‌-ক্যোপ্‌ফে উন্‌ড ডীশ্‌পীটস্‌ক্যোপ্‌ফে" নাটকে ব্রেশ্‌ট নাৎসীদের জাতিবৈষম্য-মূলক নীতির রাজনৈতিক তাৎপর্য বিশ্লেষণ করেন।—"ইআহু" নামক দেশে অতি-উৎপাদনের ফলে এক কৃষক অভ্যুত্থানের অবস্থা সৃষ্টি হয়েছে। দেশের শাসক শ্রেণীর সামনে যখন সব অন্ধকারাচ্ছন্ন তখন এক ত্রাণকর্তার অবির্ভাব হোলো। তিনি এসেই জনসংখ্যাকে বিভক্ত করলেন অভিজাত "রাউণ্ডহেড্‌" এবং নিম্নশ্রেণীর "পীকহেড"-এর মধ্যে। এই পদ্ধতি কৃষকদের পরাজিত করতে খুবই কার্যকরী হয় কিন্তু নানা রাজনৈতিক দ্বন্দ্বের জন্ম দেয় যার ফলে একনায়কত্বের পক্ষে শাসন চালানো দুরূহ হয়ে পড়ে।

এসব নাটকের নাৎসী-বিরোধী ধারা ও সমাজসচেতন বিষয়বস্তু অপেশাদার নাট্যগোষ্ঠীকে গভীরভাবে সাহায্য করে। এইসব তথ্যনাটকের ভঙ্গী থেকে ব্রেশ্‌ট ব্লিৎস্‌স্টাইন এবং ভাংগেনহাইম-এর নাটকগুলি পুনরায় নতুনভাবে বিচার করতে শুরু করেন। তিনি লক্ষ্য করেন এসব নাট্যকার ঐক্যবদ্ধ "প্লট" জিনিসটিকে নাটক থেকে বর্জন করেছেন অর্থাৎ শুধু ঐক্যবদ্ধতাই নয়—প্লট জিনিসটাই নেই—আছে একটি অতি ক্ষীণ সূত্র। তাই "ডী মুট্যার" নাটকের পর আসে "ফুর্নট্‌ উন্‌ড এলেণ্ড ডেস্‌ ড্রিটেন রাইখেস" যেখানে এক একটি ঘটনাই স্বয়ং সম্পূর্ণ স্কেচ; এবং ব্যঙ্গাত্মক নাৎসী বিরোধী প্যান্টোমাইম "আর্টুরো উই"।

এই "লেহর্‌স্ট্যুক"-এর প্রবাহ চলতে থাকে ১৯২৯ থেকে ১৯৩৪। এর মধ্যে ব্যতিক্রম "ডী হাইলীগেন ইওহানা"। এ নাটকে ব্রেশ্‌ট শেকস্‌পীয়রের ভঙ্গীকে কাজে লাগিয়েছেন আর ব্যবহার করেছেন শ'এর সেণ্ট জোন-এর বিষয়বস্তু ও আপটন সিনক্লেয়ারের "দি জাংগল"-এর কিছু প্রভাবের সংমিশ্রণ।

এই নাটকটিও অসম্পূর্ণ। "ডী ব্রোট্‌লাডেন" নাটকে ব্রেশ্‌ট তাঁর মিউনিকের দিনগুলিতে শেখা এলিজাবেথীয় মডেলের দিকে চোখ ফেরান। "দ্বিতীয় এডওআর্ড" নাটকে অমিত্রাক্ষর ছন্দের ব্যবহার ভেডেকিন্‌ড-এর "মিউজিক" নাটকের মত।—আঁন্দ্রে জিদ, পাস্তেরনাক কিংবা কার্ল ক্রাউস-এর বৈপরীত্যে ব্রেশ্‌ট শেকস্‌পীয়রের ছন্দে চরিত্রের মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণকে গুরুত্ব দেন নাটকে ঘটনার স্বার্থে। "ডী হাইলীগেন" নাটকের শিকাগোর মাংস বাজারের রক্ত-পিপাসু প্রতিযোগিতা কিংবা 'ডী রুন্‌ডকোপফে'-র অমানবিক জাতিবৈষম্য—এ দুযের পশ্চাদ্‌পট শ্রেণী সংগ্রাম যা ব্রেশ্‌টের চোখে বর্তমান জীবনকে নিয়ন্ত্রিত করছে।

নির্বাসিত জীবনে তিনি শেকস্‌পীয়রের ঐতিহাসিক নাটকের মডেলে দুটি নাটক লেখেন "গ্যালিলিও" এবং "মুট্যার ক্যুরাজ"—যেখানে স্থান কালের ব্যাপক ক্ষেত্রে দেখি কী ভাবে বুদ্ধিজীবীর সততার সমস্যা ও অন্যদিকে বিধ্বংসী যুদ্ধের প্রভাব দুটি জীবন্ত চরিত্রের স্বার্থকে ছিন্নভিন্ন করে। ব্রেশ্‌ট এখানে এলিজাবেথীয় নাটকের ভঙ্গী ও দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ সুন্দরভাবে ব্যবহার করেছেন। বিতর্ক, সংঘাত, দ্বন্দ্ব : একটি বিশেষ "ঘটনার কলকব্জা" ধাবে ধারে দেখানো হয়, দৃশ্যের পর দৃশ্য আসতে থাকে—যার ফলে আমরা পাই এক সামগ্রিক চেহারা। এইভাবে ব্রেশ্‌ট একদিকে শেকস্‌পীয়র ও দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ—অন্যদিকে প্রাচীন এপিকের হাস্যমধুর অ্যাড্‌ভেঞ্চার—ঐতিহ্যময় ব্যাভেরীয় বিবরণধর্মী ভঙ্গী। ব্রেশ্‌ট শেকস্‌পীয়রের নাটকে লক্ষ্য করেন বাস্তব ঘটনা, বাস্তব সম্পর্ক, সুস্পষ্ট ক্রিয়া—অর্থাৎ এক ধরনের সংঘাত যেখানে প্রতিটি সমস্যা সরল! মিউনিকে থাকাকালীন ব্রেশ্‌ট-এর এটাই ছিল লক্ষ্য—এবং শেকস্‌পীয়রের নাটকে তিনি সেই উদ্দেশ্যের জবাব পান।—ডক্যুমেন্টারী ভঙ্গী ব্রেশ্‌ট পান পিস্‌কাটর-এর প্রভাবে—এবং তার ফলশ্রুতি দেখি "ডী মুট্যার"-এর মধ্য দিয়ে "ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে" পর্যন্ত।—"লেহর্‌স্টুক" বা নীতিপ্রদ নাটকের ভঙ্গী দেখি 'লিন্‌ডবের্গফ্লুগ" থেকে "আন্তিগোনে"-তে। এলিজাবেথীয় ভঙ্গী ছড়িয়ে রয়েছে "দ্বিতীয় এডওআর্ড" থেকে "করিওলান পর্যন্ত। কোনো একটি ভঙ্গীকেই ব্রেশ্‌ট আঁকড়ে থাকেন নি ; প্রতিটি নাটকের ক্ষেত্রেই তিনি নতুনকে আবিষ্কার করেছেন।

বুখ্নের ও এলিজাবেথীয়দের কাছে তিনি শেখেন ক্ষীণ সূত্রের ভঙ্গী—যা ছড়িয়ে রয়েছে ব্যাপক ভৌগোলিক ও ঐতিহাসিক পটভূমিকায় ; পিস্কাটরের কাছে তিনি শেখেন কিভাবে যান্ত্রিক কলাকৌশল ব্যবহার করে নাটকের ঘটনাকে গতিশীল করতে হয় ; জাপানী "নো" নাটকের মাধ্যমে তিনি দেখেন কিভাবে আবেগপ্রবণতা বাদ দিয়ে বিষয়বস্তুকে বিবরণের মাধ্যমে উপস্থিত করতে হয়।

সমস্ত প্রভাবকেই ব্রেশ্‌ট উদারভাবে গ্রহণ করেছিলেন কিন্তু প্রতি ক্ষেত্রেই ছিল একটির সঙ্গে আর একটির মিশ্রণ। প্রতিটি গুরুত্বপূর্ণ প্রভাবের মাধ্যমে তিনি তাঁর ভঙ্গীকে ধারালো করতে, যথেচ্ছভাবে ব্যবহার করতে দ্বিধা করেন নি। কিন্তু সব প্রভাব সত্ত্বেও ব্রেশট্ তার স্বকীয়তা হারান নি। তিনি বলেছেন "শেকস্‌পীয়রও চৌর্যবৃত্তিতে কারো চেয়ে কম নন।" তাই ব্রেশ্‌ট নানা জায়গায় ঋণ করেও পৃথিবীর থিয়েটারকে অসামান্য সম্পদের উত্তরাধিকারী করে গেছেন।

দ্বিতীয় খণ্ড

পরিচালকের যুগ

আজ থেকে একশো দেড়শো বছর আগে থিয়েটারে পরিচালক ব্যক্তিটি ছিলেন এক কল্পনার প্রতীক, যাঁর আবির্ভাবে থিয়েটার কোনো একদিন কল্পনার শৃঙ্খলাবদ্ধ চেহারা নেবে। পরিচালক বলতে থিয়েটারে এখন যাকে বুঝি, সে অর্থে তিনি তখন পরিচিত ছিলেন না। তখন পরিচালক বলতে বোঝাতো এমন একজন লোক যিনি প্রযোজনার ক্ষেত্রে যে শৃঙ্খলা রক্ষার প্রয়োজন তা কার্যকরী করবেন, নাট্য প্রযোজনার সমস্ত কর্মকাণ্ডের তদারকী করবেন ; তিনি ছিলেন একাধারে স্টেজ ম্যানেজার, কবি, প্রত্নতত্ত্ববিদ্ এবং পরিচ্ছদ-বিশেষজ্ঞ। অবশেষে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষে তিনি যখন ইওরোপের থিয়েটারে সত্যই হাজির হলেন, তখন, পরিচালক ব্যক্তিটি থিয়েটারে আসামাত্র—শুধু এলেন না—এলেন তো বটেই, দেখলেন এবং জয় করলেন। এতাবৎ থিয়েটারে অভিনেতা ও নাট্যকারদের যে দৌরাত্ম্য ছিল তাদের সে অগ্রাধিকার—তিনি মুহূর্তের মধ্যে ছিনিয়ে নিলেন। প্রভূত শক্তিশালী আন্তর্জাতিক থিয়েটারে দীর্ঘ রহস্যাবৃত অনুপস্থিতির পর তিনি হঠাৎ থিয়েটারের নেপথ্য-কর্মী থেকে থিয়েটারের সমস্ত কর্মকাণ্ডে তাঁর ব্যক্তিত্বের ছাপ এঁকে দিলেন। জটিল আধুনিক থিয়েটারের কর্মকাণ্ডকে তিনি ব্যাখ্যা করলেন—যেমন করেছিলেন কবিরা এলিজাবেথীয় থিয়েটারের জীবন বা যেমন করেছিলেন অভিনেতারা তাঁদের চোখ ধাঁধাঁনো অভিনয়ের মাধ্যমে সপ্তদশ শতাব্দীর ইওরোপীয় থিয়েটারে। পরিচালকের আগমনে থিয়েটারে নতুন থিয়েটারী দৃষ্টিভঙ্গীর যুগ শুরু হল।

আধুনিক থিয়েটারের ঋত্বিক—আঁতোয়ান, স্তানিস্লাভস্কী আপিয়া, ক্রেগ, রাইনহার্ড্ট্, মায়ারহোল্ড, কোপো-রা যখন থিয়েটরের ক্ষয়িষ্ণু অবস্থা যাচাই করতে লাগলেন, তাঁরা লক্ষ্য করলেন সেখানে নাট্য প্রযোজনার ক্ষেত্রে এক হতাশাব্যঞ্জক সামগ্রিকতার অনুপস্থিতি, যার ফলে দর্শকের কাছে তার আবেদন নেই। তাঁরা বললেন, থিয়েটারকে তার আদিম, অদ্বিতীয়, সার্বজনীন

চেহারা যদি ফিরে পেতে হয় তাহলে পরিচালককে নাটকে, প্রযোজনায় নিজস্ব দৃষ্টিভঙ্গী আরোপ করতে হবে। ইওরোপের শিল্পপ্রধান, বৈচিত্র্যবহুল, শহুরে সমাজের চেহারা থেকে পরিচালক এক সুসমঞ্জস শিল্প এবং এক ঐক্যবদ্ধ দর্শক গড়ে তুলতে সক্ষম হবেন। তাঁর বহুমুখী কার্যকলাপের দ্বারা তিনি এক সামাজিক ও মৌলিক ঐক্য গড়ে তুলবেন যা ছিল থিয়েটার নামক তিলোত্তমা শিল্পের মৌলিক দাবী।

প্রাচীনকালে যখন নাটক লেখা ও নাট্য প্রযোজনা একই সৃষ্টিশীল কাজের অন্তর্ভুক্ত ছিল, তখন আধুনিক পরিচালকদের পূর্বসূরীদের তা অনুপ্রেরণা দিয়েছিল। নাট্যচিন্তা ও নাট্যানুষ্ঠান হাত ধরাধরি করে চলত প্রাচীন গ্রীসে, মধ্যযুগীয় ইওরোপে, ইংল্যাণ্ডে টিউডর শাসনব্যবস্থায় ও ফ্রান্সে চতুর্দশ লুইয়ের রাজত্বে। এইসব যুগের মহান থিয়েটার কর্মীরা—এস্‌কাইলাস, শেকস্‌পীয়র, মঁলেয়র শুধু নিছক এক কাল্পনিক জগতের কল্পনা করেন নি, তাকে মঞ্চে মূর্ত করে তুলেছেন।

থিয়েটারে গ্রীক কবি যে আদর্শের প্রতীক, গর্ডন ক্রেগ-এর চিন্তায় থিয়েটারের শিল্পীর কাছে সেটাই কাম্য। উদাহরণ স্বরূপ প্রাচীন সমালোচকদের মতে এস্‌কাইলাস থিয়েটারে সবচেয়ে সার্থক শিল্পী, কারণ নাটককে যথাযথভাবে উপস্থাপিত করার ব্যাপারে তাঁর তুলনা নেই। এলিজাবেথীয় নাট্যকারদের মধ্যে পরিচালকরা খুঁজে পেয়েছেন আরো আধুনিক সুপরিচিত এক পূর্বসূরীকে। শেকস্‌পীয়রকে দেখে মনে হয় তিনি যথার্থই থিয়েটারের প্রথম আধুনিক শিল্পী। বর্তমান পরিচালকরা অভিনেতার উদ্দেশ্যে কথিত হ্যামলেট-এর কথায় পরিচালক শেকস্‌পীয়রের কণ্ঠস্বর যথার্থ শুনতে পান। মঁলেয়র তাঁর 'দি ভের্সাই ইম্‌প্রম্‌প্‌টু" নাটকে সোজাসুজি থিয়েটারের কলাকুশলীদের সঙ্গে কথা বলেছেন। এক অনিচ্ছুক অভিনেত্রীকে তিনি যখন চরিত্র বণ্টনের যাথার্থ্য বোঝাচ্ছেন কিংবা অভিনয়ের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিষয় নিয়ে যখন আলোচনা করছেন তখন আধুনিক পরিচালকের কণ্ঠস্বর সেখানে ধ্বনিত হয়। আধুনিক থিয়েটারের পরিচালকের মতই গ্রীক নাট্যকারও তাঁদের প্রযোজকদের ওপর নির্ভরশীল ছিলেন। আর্কন—যিনি অ্যাথেন্স-এর ন'জন ম্যাজিস্ট্রেটের মধ্যে একজন ছিলেন, তিনি সব নাট্যানুষ্ঠান

নিয়ন্ত্রিত করতেন; কোরেগাস—যিনি শহরের সম্পদশালী নাগরিক ছিলেন তিনি নাট্যানুষ্ঠানের ব্যয়ভার বহন করতেন। এইসব অনুষ্ঠানের তত্ত্বাবধায়করা একপাল অপেশাদার অভিনেতাদের নিয়ে কাজ করতেন এবং শৃঙ্খলাভঙ্গ হলে তাদের কাছ থেকে জরিমানা পর্যন্ত আদায় করতেন।

পরিচালক যতই থিয়েটারের শিল্পী হতে সচেষ্ট হলেন ততই তিনি অনুভব করলেন, যে-ব্যাপক ঐক্যের আদর্শে তিনি পৌছতে চান সেটি নিছক স্বেচ্ছাচারী প্রভুত্বের ব্যাপার নয়। তিনি যে ঐক্যের পূজারী তার চাবিকাঠি বিশেষ কোনো থিয়েটারী ভঙ্গী কবি-পরিচালকের, অ্যারিনা থিয়েটার, বাস্তবানুগ মঞ্চসজ্জার অনুপস্থিতি, ইত্যাদির মধ্যে নিহিত নেই। এ ঐক্য বজায় ছিল থিয়েটারের জন্মের আগেই। এই ঐক্য এসেছিল এক সুসংবদ্ধ সমাজ ব্যবস্থায়, যার সার্বজনীন চিন্তাধারা এবং আবেগপ্রবণতা থিয়েটারের আইডিয়ার মাধ্যমে মানুষের জীবনের মূল সুর খুঁজে পেয়েছিল।

ফ্রান্সিস ফারগুসনের কথায় গ্রীক থিয়েটারের প্রথা ছিল—পুরাণের পরিপ্রেক্ষিত, আচার-অনুষ্ঠান এবং শহুরে জীবনযাত্রার গতিপ্রকৃতি। এই পরিপ্রেক্ষিত হোলো গ্রীক থিয়েটারের ছাঁচ বা নমুনা যা দর্শক এবং থিয়েটারে সম্পৃক্ত বিভিন্ন শিল্পের সম্পর্ক সৃষ্টি করে। অ্যাড্‌লফ আপিয়া-র কথায়:

> 'প্রাচীন নাটক ছিল বিশেষ এক ঘটনা;
> নাট্যানুষ্ঠানের ক্রিয়াটিই ঘটনা, কোনো দৃশ্য-
> কাব্য নয়।'

ডায়োনিস্‌স-এর পূজা উপলক্ষে অনুষ্ঠিত নাট্যানুষ্ঠানে ধর্মীয় ক্রিয়াকলাপ ও সাম্প্রদায়িক উৎসব একাকার হয়ে গিয়েছিল। শিল্পী ও দর্শকরা একইভাবে ঐ অনুষ্ঠানে জড়িয়ে থাকতেন। তাঁদের এই সামগ্রিক সামাজিক অভিজ্ঞতা, থিয়েটারের সামগ্রিক শিল্পকার্যে স্বাভাবিক অভিজ্ঞতার পথ খুঁজে পেয়েছিল।

এই পরিপ্রেক্ষিত আধুনিক থিয়েটারের পরিচালকের সঙ্গে তার প্রাচীন প্রতিরূপের মূলগত পার্থক্য নির্দিষ্ট করে। আধুনিক পরিচালক নাটক সম্বন্ধে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গীর মাধ্যমে অধুনা অবলুপ্ত মূল্যবোধ তুলে ধরেন সমাজের এক খণ্ডিত অংশের কাছে।

খ্রীষ্টধর্মের ধর্মীয় অনুষ্ঠান হোলো মধ্যযুগীয় নাটকের জন্ম। এই নাট্যানুষ্ঠান

এক ব্যাপক, জটিল, সার্বজনীন প্রযোজনা। উক্ত অনুষ্ঠানে সৃষ্টির আরম্ভ থেকে শেষ বিচারের দিন পর্যন্ত বাইবেলীয় মহাকাব্য তুলে ধরা হোতো। একদল অপেশাদার অভিনেতার সাহায্যে কোনো একজনকে জটিল দৃশ্যসজ্জা, গীত, পোশাকপরিচ্ছদ এবং অসংখ্য দৃশ্য সম্বলিত দৃশ্যকাব্য সুসংগঠিত ভাবে তুলে ধরতে হোতো দর্শকের সামনে। একাজ যিনি দক্ষতার সঙ্গে করতে পারতেন স্বভাবতই তাঁর চাহিদা ব্যাপক হতে বাধ্য।

১৫০৮ সালে জ্যঁ বুশ্ এত দক্ষতার সঙ্গে এই ধরনের নাট্যানুষ্ঠান পরিচালনা করেন যে সমগ্র ফ্রান্স ও বেলজিয়াম থেকে উপদেষ্টা হিসেবে তাঁর ডাক আসতে থাকে। এই অনুষ্ঠানে নাট্যানুষ্ঠান সম্বন্ধে পরিচালকের ব্যক্তিগত বিশদ ব্যাখ্যা ছিল না, ছিল সার্বজনীন ধর্মীয় বিশ্বাস যার দ্বারা উদ্বুদ্ধ হয়ে সমগ্র সম্প্রদায় এই কাজে যোগদান করেন। এলিজাবেথীয় থিয়েটার যদিও কোনো ধর্মীয় বা সাম্প্রদায়িক কার্যকলাপ হিসেবে গণ্য নয়, তবু তা ছিল সমাজের সমষ্টিগত মূল্যবোধ।

আমাদের আধুনিক যুগের প্রাক্কালে সার্বজনীন মূল্যবোধ এবং ঐতিহ্যময় জীবনযাত্রার অবলুপ্তির ফলে থিয়েটার সমপ্রকৃতিসম্পন্ন দর্শক এবং স্বীকৃত প্রথাপদ্ধতির দ্বারা মানবিক অভিজ্ঞতা প্রতিফলিত করা থেকে বঞ্চিত হয়েছে। দর্শক যেহেতু তার সমষ্টিগত আবেগ হারিয়েছে সেহেতু থিয়েটারে সংশ্লিষ্ট বিভিন্ন শিল্প তাদের আন্তরিক সম্পর্ক থেকে বঞ্চিত। থিয়েটারও তার চারপাশে অবস্থিত সমাজের মত টুকরো টুকরো হয়ে গেছে।

এই সব বৈপ্লবিক সামাজিক পরিবর্তনের মধ্যেও থিয়েটার তার আদর্শ অবস্থা খুঁজে বেড়াচ্ছিল। যদি অন্তর্নিহিত ঐক্য এখন সম্ভব নাও হয় তাহলে তার বিকল্প কোনো ব্যবস্থা নিশ্চয়ই আছে যা এই অসঙ্গতিপূর্ণ সমাজব্যবস্থার বিচ্ছিন্ন শিল্পকে নতুনভাবে ঐক্যবদ্ধ করতে পারে। মোটামুটিভাবে ঐতিহাসিক পরম্পরায় চারটি আইডিয়ার আবির্ভাব হয় যা থিয়েটারকে বাঁচিয়ে রাখতে সচেষ্ট হয়। রেনেশাঁসের পরীক্ষানিরীক্ষার মাধ্যমে আসে চিত্রবৎ মঞ্চ, অষ্টাদশ শতাব্দীর যুক্তিবাদ এবং উনবিংশ শতাব্দীর অদৃষ্টবাদের ফলে পাই অবিকল প্রতিরূপ মঞ্চ (Facsimile stage); বিংশ শতাব্দীর অসন্তোষ থেকে জন্ম এক্সপ্রেশনিস্ট ও থিয়েটারী মঞ্চ। পরিচালকের উদ্ভব ঐক্যের প্রয়োজনে

এই ফর্মুলা অনুসরণ করল। তার জন্ম চিত্রবৎ মঞ্চে; তার প্রথম সাফল্য অবিকল প্রতিরূপ মঞ্চে এবং তার পরিস্ফুটন এক্সপ্রেশনিস্ট ও থিয়েটারী মঞ্চে।

জর্মন থিয়েটারে কনরাড একহোফ্ নাটককে অর্কেষ্ট্রার মত বাঁধতে হবে এই চিন্তার দ্বারা পথপ্রদর্শক হিসাবে চিহ্নিত। ১৭৫৩ সালে তাঁর আকাদমিতে তিনি ঘোষণা করেন যে প্রযোজনার আগে নাটকটি সকলের সামনে পাঠ করতে হবে। [এবং সমস্ত চরিত্রগুলি পুংখানুপুংখভাবে আগেই অভিনেতাদের কাছে বিশ্লেষণ করতে হবে]। উপযুক্ত প্রযোজনার চাহিদাকে দলের অভিনেতা-অভিনেত্রীদের সুখসুবিধার ওপর স্থান দিতে হবে।

জর্মন থিয়েটারে ফ্রীড্রিশ শ্রোয়েডর, শেকস্পীয়রের নাটকের চরিত্রাভিনেতা হিসেবে সবিশেষ পরিচিত হলেও শিক্ষক হিসেবে ছিলেন রীতিমত কড়া। মঞ্চের কলাকৌশলকে যথাযথভাবে উপস্থাপন করার ইচ্ছায় তিনি এক্হোফ-এর মত প্রযোজনার পূর্বে নাটকটি সকলের সামনে পাঠ করার ব্যবস্থা করেন। অন্যান্য নবীন পরিচালকদের মত তিনি প্রতিটি মঞ্চপ্রযোজনায় যথাযথ দৃশ্যসজ্জা ও পোশাক পরিচ্ছদের ব্যাপারে গুরুত্ব আরোপ করতেন।

উনবিংশ শতাব্দীতে গ্যয়টে ভাইমার কোর্ট থিয়েটারের সুপারভাইজার হিসেবে প্রযোজনা শিল্পের ক্ষেত্রে নানা নবীকরণের প্রচেষ্টা চালান। তিনি কঠোর মহড়ার ব্যবস্থা চালু করেন এবং বলেন :

> 'অভিনয়কালে একজন অভিনেতার পক্ষে যা করা সম্ভব নয় মহড়ায় তা করতে অনুমতি পরিচালক দেবেন না।'

অভিনেতা নির্বাচনের ব্যাপারে তিনি ব্যক্তিকেন্দ্রিক 'স্টার' প্রথার বিরুদ্ধে দলগত অভিনয়কে অধিক গুরুত্ব দেন। ভাইমার কোর্ট থিয়েটারের একজন বিখ্যাত অভিনেতা পি. এ. ভোল্ফ বলেন :

> 'এক সুসংবদ্ধ দৃশ্য সৃষ্টির জন্য গোড়া থেকেই প্রতিটি অভিনেতার হাঁটাচলা নিয়ন্ত্রিত হোতো।'

১৮৭৪ সালের ১লা মে থিয়েটারের পরিচালনার ইতিহাসে এক ঐতিহাসিক দিন। ঐদিন ডিউক অফ স্যাক্স-মাইনিংগেন তাঁর অপরিচিত দলটিকে

বাজিয়ে এনে পরিচালকের থিয়েটারের নতুন দিকনির্ণয় করেন। বাস্তববাদী প্রযোজনার খাতিরে ডিউক উপরিউক্ত সমস্ত নতুনত্বকে গ্রহণ করেন। তাঁর প্রযোজনায় ছিল পরিশ্রমসাধ্য মহড়া, শৃঙ্খলাবদ্ধ দলগত অভিনয়, যথাযথ দৃশ্যসজ্জা ও পোশাক পরিচ্ছদ। নাটকটিকে তিনি থিয়েটারের সমস্ত প্রকাশভঙ্গী মারফত ব্যাখ্যা করতে চেষ্টা করেন। তাঁর ছোট থিয়েটারে সবাই ছিল প্রযোজনার অধীন; ঐ থিয়েটার জনতার দৃশ্যের জন্য বিশেষভাবে খ্যাতিলাভ করে এবং তার কারণ এই কঠোর শৃঙ্খলা। এই থিয়েটারে অভিনেতা একটি থিয়েটারী উপাদান হিসেবেই ব্যবহৃত হোতো এবং ডিউক দৃশ্য, শ্রুতি, অভিনয়ের ঐক্যবদ্ধ প্রচেষ্টায় এক সিমফনি সৃষ্টি করতে চেষ্টা করতেন। ডিউকের প্রযোজনা পদ্ধতি পরবর্তীকালের দুই দিকপাল আঁতোয়ান ও স্তানিস্লাভস্কি-কে গভীরভাবে প্রভাবান্বিত করে। এ তাবৎ নাটকের প্রাণ ছিল নাট্যকারের কথায়; ডিউক অফ স্যাক্স-মাইনিংগেন সেই প্রাণ প্রতিষ্ঠা করলেন প্রযোজনার মাধ্যমে। এতাবৎ থিয়েটারে নাট্যকার কর্তৃক দখলীকৃত প্রথমস্থান ডিউকের পাল্লায় পড়ে ছেড়ে দিতে বাধ্য হলেন।

আঁতোয়ানের 'থিয়েতর লাইবর' ছিল 'ফ্রাইয়ে ব্যুহনে'-র পরিচালক অটো ব্রাহ্ম-এর মডেল। জর্মন থিয়েটারে ন্যাচারালিজম-এর ধারাবাহক ও প্রবর্তক তিনিই। ব্রাহ্ম-এর বক্তব্য ছিল থিয়েটারে পরিচালক হতে গেলে তাকে থিয়েটারও জানতে হবে, সাহিত্যও বুঝতে হবে। পরিচালকের কাজ বলতে তিনি বুঝতেন অভিনেতা ও নাট্যকারদের নিয়ে কাজ। দলগত অভিনয়ে তিনিও বিশ্বাস করতেন, কিন্তু ডিউক যেখানে অভিনেতার ঐক্যবদ্ধ প্রচেষ্টায় দলগত অভিনয় সৃষ্টি করতেন ব্রাহ্ম সেখানে অভিনেতার ব্যক্তিগত অভিনয় ক্ষমতার দ্বারা দলগত অভিনয় সৃষ্টি করতেন।

ব্রাহ্ম মহড়া চলাকালীন পরিচালকের নির্দেশগুলি নির্দিষ্ট করতেন—আগে থেকে কিছু থাকতো না।

জর্মন থিয়েটারে মাক্স রাইনহার্ড্ট হলেন এমন একজন পরিচালক যিনি থিয়েটারে কোনো ভঙ্গীকেই অনড়, অচল, অক্ষয়, অব্যয় বলে মনে করতেন না। তাঁর দীর্ঘ পরিচালনার ইতিহাসে তিনি বিভিন্ন ভঙ্গীকেই সমানভাবে ব্যবহার করেছেন। রাইনহার্ড্ট-এর যে জিনিসটি থিয়েটার জগতকে

সবচেয়ে বেশী বিস্মিত করে তোলে তা হোলো উজ্জ্বল বৈচিত্র্য। কোনো একটি ভঙ্গী, ব্যাখ্যা বা মানসিকতাকে তিনি তাঁর প্রযোজনায় পুনরাবৃত্তি করতেন না। তাঁর মতে :

> "পৃথিবীর সাহিত্যের এত বিশাল ঐশ্বর্যকে কোনো একটি বিশেষ মাপকাঠি দিয়ে ছাঁচে ঢেলে সাজাবার মত বর্বরতা আর কিছু হতে পারে না। থিয়েটারের এমন কোনো ভঙ্গী নেই যা একমাত্র, অদ্বিতীয়, যথার্থ শিল্পসম্মত ভঙ্গী।"

রাইনহার্ড্ট বলতেন :

> "নাটককে প্রাণবন্ত করে তুলতে এবং তার পরিবেশ ফুটিয়ে তুলতে যা যা করা প্রয়োজন তাই করতে হবে। ......থিয়েটার থিয়েটারের জিনিস।"

অভিনেতা আলোকসম্পাত, দৃশ্যসজ্জা, সঙ্গীত, সমবেত ছন্দোবদ্ধ গতিবিধি এবং প্রেক্ষাগৃহ—এই সব দিয়ে তিনি থিয়েটারে যে কোনো এফেক্ট সৃষ্টি করতে পারতেন। রাইন্হার্ড্ট-এর স্ক্রিপ্ট (Regiebnch) দেখলেই বোঝা যায় কি পরিশ্রম করে তিনি সমস্ত শিল্প মাধ্যমকে থিয়েটারে কাজে লাগাতেন।

জর্মন থিয়েটারে ব্রাহ্ম ও রাইনহার্ড্ট ছাড়া যাঁরা নতুন পরিচালকদের জন্য পথ প্রশস্ত করেছিলেন তাঁদের আর একজন হলেন মিউনিকের ক্যুয়েনস্ট্লার থিয়েটারের পরিচালক গিওর্গ ফুক্স্। আপিয়া ও ক্রেগ-এর মতই ফুকস্ মনে করতেন ছন্দই হোলো প্রতিটি প্রযোজনার মূল কথা। মঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহের নিবিড় যোগাযোগ স্থাপনের উদ্দেশ্যে তিনি মূল মঞ্চ থেকে একটি অপরিসর মঞ্চ তৈরী করেন যা চলে যায় প্রেক্ষাগৃহের অভ্যন্তরে। ফলে অভিনেতাদের সঙ্গে দর্শকের যোগাযোগ রক্ষা খুব সহজ হয়েছিল।

অটো ব্রাহ্ম-এর অনুপ্রেরণায় উদ্দীপ্ত ফোলক্সবুহ্নেতে ১৯২৪ থেকে ১৯২৭ পর্যন্ত এরভিন পিস্কাটর অসাধারণ সব পরীক্ষা নিরীক্ষার প্রবর্তন করেন তাঁর রাজনৈতিক থিয়েটার মূর্ত করে তুলতে।

নাট্যকার-কবি-পরিচালক ব্রেশ্‌ট রাজনৈতিক মতাদর্শকে নতুন থিয়েটারী-তত্ত্ব গড়ে তোলার কাজে প্রয়োগ করেন। এপ্রিল থিয়েটারের স্রষ্টা ও তাত্ত্বিক ব্রেশ্‌ট প্রথমে পিস্‌কাটর-এর থিয়েটারে ড্রোমাটুর্গ হিসেবে কাজ করতেন। থিয়েটারীতত্ত্ব সংক্রান্ত 'ক্লাইনেস্ অর্গানন ফ্যুর ডাস থেঅটর' বইতে ব্রেশ্‌ট মূল প্রশ্ন তুলে ধরেছেন :

> 'এক বৈজ্ঞানিক যুগের মানুষ হিসেবে সমাজ ও প্রকৃতির প্রতি কোন্ উৎপাদক দৃষ্টিভঙ্গী আমরা থিয়েটারে আনন্দসহ গ্রহণ করতে পারি ?'

ব্যাপক সামাজিক পরিবর্তনের কথা স্মরণ রেখে ব্রেশ্‌ট বলেন যে আধুনিক থিয়েটারে প্রাচীন ধ্যান ধারণা অসম্ভব। এপিক থিয়েটার মূলতঃ এক তার্কিক ভঙ্গী, যা প্রাচীন থিয়েটারের ভ্রান্ত ধারণার বিরুদ্ধে ব্যবহৃত হয়েছিল। এপিকের যুক্তিবাদী দৃষ্টিভঙ্গী উপলব্ধি করতে গেলে প্রথমতঃ পুরনো থিয়েটারের শিল্পগত দুর্বলতা বুঝতে হবে।

জর্মনীর সংকটময় রাজনৈতিক পরিস্থিতিতে এপিক থিয়েটার পরিপূর্ণভাবে জর্মন জনগণের পক্ষ অবলম্বন করেই গড়ে উঠেছিল। জর্মন শ্রমিকশ্রেণীর সমর্থনপুষ্ট হলেও সোভিয়েট থিয়েটারের সঙ্গে এই এপিক থিয়েটারের কিছুটা পার্থক্য ছিল ; কারণ জর্মনীতে এপিক থিয়েটারের বিকাশ সোভিয়েট সমাজ-ব্যবস্থায় থিয়েটার যেভাবে বিকাশ লাভ করেছিল তা থেকে ভিন্ন পথে। সোভিয়েট থিয়েটার পেয়েছিল সমাজতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার সমর্থন, কিন্তু জর্মনীতে এপিক থিয়েটারকে কাজ করতে হয়েছিল ধনতান্ত্রিক সমাজব্যবস্থার আওতায় চরম প্রতিকূলতার মুখোমুখি দাঁড়িয়ে। সংগঠন হিসেবে জর্মন ধনতন্ত্র সে সময় ছিল সম্পূর্ণভাবে দেউলিয়া। জর্মনীতে এপিক থিয়েটার জনগণকে ভবিষ্যতের আরো, অবশ্যম্ভাবী বিপর্যয় সম্বন্ধে সচেতন করার জন্যই যুদ্ধোত্তর জর্মনীর টলটলায়মান আকৃতি তুলে ধরেছিল। এপিক থিয়েটার জর্মন জনগণকে এই শিক্ষাপ্রচারে তৎপর হয়েছিল যে উত্তরাধিকার সূত্রে জর্মনী জর্মন জনগণের সম্পত্তি। কিন্তু এই অধিকার ন্যায়সঙ্গতভাবে তাদের ওপর বর্তাবে না, বরং তা আসবে ইতিহাসের আমোঘ নিয়মে। জর্মন জনগণের জন্য

অবশ্যম্ভাবী কারণ সত্য তাদের পক্ষে, এবং কঠোর অভিজ্ঞতার দ্বারা তাঁরা যে শিক্ষালাভ করবেন, সেই শিক্ষাই তাঁদের জয়লাভের পথ প্রশস্ত করবে।

তাই এপিক থিয়েটারের কর্তব্য হোলো শিক্ষা—বৈজ্ঞানিক শিক্ষা, বাস্তব শিক্ষা। প্রতিটি প্রযোজনা ছিল এক নিরপেক্ষ ট্রাইবুনাল, যেখানে তথ্যের চুলচেরা বিশ্লেষণ হবে। এই নাটক দেখে যাঁরা চিন্তাগত সিদ্ধান্তে পৌঁচচ্ছেন তাঁরা লাভবান। শোষিত মানুষের আবেগ তাদের হাতিয়ার নয়। নাটকীয় অভিজ্ঞতা তখনই হাতিয়ার হয়ে ওঠে যখন তা বৈজ্ঞানিক জ্ঞান, চিন্তা ও দৃষ্টিভঙ্গীর আগুনে ঝলসানো হয়।

বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে এপিক থিয়েটারের গভীর আস্থার কারণ জর্মনীর সেই বিশেষ সামাজিক অবস্থায় যেখানে এপিকভঙ্গী বিকাশ লাভ করেছিল। শিল্প ও বৈজ্ঞানিক গবেষণার ক্ষেত্রে জর্মনীর অগ্রগতির কারণে স্বাভাবিকভাবেই থিয়েটারের লোকেরাও বিজ্ঞানের আলোকে থিয়েটারকে যাচাই করবেন এটা কোনো আকস্মিক ঘটনা নয়।

কিন্তু 'এপিক' কথাটির প্রচলন কিভাবে হোলো? অ্যারিস্টলের কাছ থেকে গ্যয়টে এই কথাটি ধার করে তাঁর লেখায় ব্যবহার করেন। ট্র্যাজেডির বৈপরীত্যে এটি এক বিশেষ ধরনের নাটক যেখানে রয়েছে ব্যাপক ঘটনার সমষ্টি। ট্রাজেডির ক্ষেত্রে নায়কের ব্যক্তিগত চরিত্রের উত্থান-পতন-বিপর্যয়ই মূল কথা। এপিকের ক্ষেত্রে—মানুষের নিজের জগতের বাইরের কার্যকলাপ—যুদ্ধ, পর্যটন কিংবা এমন কার্যাবলী যার মধ্যে প্রাণচঞ্চল গভীরত্ব আছে—তা হোলো মূল কথা। ট্র্যাজেডি হোলো মানুষের নিজের ওপর নিজের কার্যকলাপের ফলাফল।

অ্যারিস্টটলীয় ও এপিক ভঙ্গীর মধ্যে যে মৌলিক পার্থক্য রয়েছে—তা হোলো একটি আবেগশ্রিত, অপরটি 'কঠোর, শুষ্ক, যুক্তি-আশ্রিত।' এই বক্তব্যের মধ্যে রয়েছে অতি সরলীকরণের প্রচেষ্টা। প্রশ্নটি এমন নয় যে আমরা আবেগাপ্লুত হবো নাকি যুক্তিবাদী হবো; প্রশ্ন হোলো আমরা থিয়েটারে অবজেকটিভ দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করবো নাকি বলবো থিয়েটার তথ্যের চেয়ে আবেগকে বেশী গুরুত্ব দেবে। এপিক থিয়েটারে আবেগাশ্রত চিন্তা এবং যুক্তি আশ্রয়ী চিন্তার মধ্যে তেমন কোনো সীমারেখা টানা নেই। এখানে

আছে স্পষ্ট ও অস্পষ্ট চিন্তার মধ্যে পার্থক্য ; অবশ্য উক্ত দুটি চিন্তার ক্ষেত্রেই আবেগ এক অবিচ্ছেদ্য অংশ। আসলে এপিক ভঙ্গী নাটকের মনস্তাত্বিক মূল্যবোধ পাল্‌টে দেয় ; তার অর্থ এমন নয় যে এপিক থিয়েটারে চরিত্রের চিন্তা, মুড, ভাবাত্মক প্রতিফলন, আকাঙ্ক্ষা, চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য, দোদুল্যমানতা থাকবে না। ব্যক্তিগত চরিত্রের ব্যক্তিত্ব অগ্রাহ্য করা যায় না। এপিক দৃষ্টিভঙ্গী অনুযায়ী চরিত্রের আচরণ বিচার করার সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ উপায় হোলো তার কার্যপ্রণালী। অনুভূতি, চিন্তা, মুড হোলো সুপ্ত আচরণ ; কিন্তু তার কার্যপ্রণালী হোলো এক বিশেষ লক্ষ্যের দিকে ধাবমান মনের সক্রিয় প্রয়োগ।

এপিক অভিনয়ের চেয়ে এপিক মঞ্চসজ্জা বাস্তবের মোহসৃষ্টির আপাদমস্তক বিরোধী। দৃশ্যসজ্জাকর হিসেবে এপিক থিয়েটারের ক্ষেত্রে কাসপার নেহের, লাজলো মোহোলি-নাগি, গিওর্গ গ্রোস্‌ৎস, জন হার্ট্‌ফীল্ড, ট্রাউগেট ম্যুলের, তিও অটো ও ভোল্‌ফ গাঙ্গে রোথ জর্মন থিয়েটারে সুবিদিত। এপিক নাটকের মঞ্চসজ্জায় জীবনের যথার্থ প্রতিফলন কিংবা পরিবেশ রচনার মঞ্চচিত্র কোনোটিই এই শিল্পীদের উদ্দেশ্য নয়। এঁদের লক্ষ্য নাটকের বক্তব্য সুস্পষ্ট করে তোলার জন্য পরিবেশের কয়েকটি খণ্ডচিত্র তুলে ধরা। এই খণ্ডচিত্র সহজ এবং বিচ্ছিন্ন হতে পারে যেমন ['ডী মুট্যার' নাটকে] কিংবা তা হতে পারে এক জটিল যান্ত্রিক কার্যকলাপ [যেমন পিস্‌কাটরের 'ডেঅর কাউফমান ফন বের্লিন' নাটকে]। এপিক মঞ্চসজ্জায় কোনো কিছু ঐ তার নিছক সৌন্দর্যের জন্য কিংবা 'মনস্তাত্বিক' বিশ্লেষণের জন্য ব্যবহৃত হয় না ; শুধু সেইসব চিত্রই ব্যবহৃত হয় যার ব্যাখ্যাগত দিক আছে কিংবা উপযোগিতা আছে। দৃশ্য সজ্জাকর চোখ ধাঁধানো পরিবেশ রচনার জন্য কিংবা নাটকের চরিত্রদের সুবিধার জন্য কোনো দৃশ্য কল্পনা করেন না ; পরিবর্তে তিনি প্রয়োজনীয় সব কিছুর ব্যবহার করেন।

প্রয়োজনীয়তাই এপিক দৃশ্যসজ্জার মূল কথা। 'ডী মুট্যার' নাটকে দুটি ঘরের মাঝখানের দেওয়াল দেখানো হয়েছিল একটি রঙে ঝোলানো পর্দার মাধ্যমে। এর একটিই উদ্দেশ্য ছিল—এলাকার সীমানা নির্দিষ্ট করা। ঐ একই নাটকে কারখানা দেখানো হয় বাড়িটির চিত্র তুলে না ধরে কারখানার মালিকের একটি ছবির মাধ্যমে। উদ্দেশ্য শ্রমিকরা কারখানায় আছে এটা

দেখানো নয়—উদ্দেশ্য কারখানার মালিক স্থথ্ ফিনডকে দেখানো— শ্রমিকরা নন। 'ডী রুনড্‌কোপফে' নাটকে দেখানো সাইনবোর্ডগুলি এমনভাবে আসে যেন মনে না হয় এটি বাজারের দৃশ্য বরং এমনভাবে আসা উচিত যেন মনে হয় ব্যবসায়ীদের পাস্পরিক প্রতিযোগিতার অরাজকতা সেখানে উপস্থিত। এই ব্যবসায়ীরা প্রত্যেকে নিজ নিজ পণ্য নিয়ে চীৎকারে পাড়া মাথায় করছেন।

দৃশ্যসজ্জার অঙ্গগুলি যদি এইভাবে ল্যাবরেটরির পরীক্ষা-নিরীক্ষার ভঙ্গীতে ব্যবহৃত হয় তাহলে ল্যাবরেটরিতে আসল বস্তু নিয়ে কাজ করা এবং এ ধরণের ব্যবহারের মধ্যে পার্থক্য কোথায়? খুবই অল্প। ফিজিক্স ল্যাবরেটরি এপিক দৃশ্যসজ্জার মতে একই ভঙ্গীতে কাজ করে।

ব্রেশ্‌ট ও পিস্‌কাটর-এর পরিচালনাধীনে এপিক থিয়েটার মঞ্চ প্রযোজনার চেয়ে স্কুল-কলেজের লেক্‌চার থিয়েটারের রূপ নিয়েছে অধিকতরভাবে। এটা বাস্তবে স্বীকৃত যে এপিক প্রযোজনা ও হাসপাতালের সার্জিকাল ওয়ার্ডে যে নাটক অভিনীত হয় তার মধ্যে কোনো সূক্ষ্ম প্রভেদ নেই। এপিক নাটকে স্লাইড, প্ল্যাকার্ড এবং রেডিও লাউড স্পীকার ব্যবহৃত হয়; এজন্যই এই আঙ্গিককে নীতিগর্ভ বা উপদেশপ্রদ হিসেবে অভিযুক্ত করা হয়। এর উত্তরে এপিক পদ্ধতি বিন্দুমাত্র বিচলিত না হয়ে বলে—স্কুল-কলেজের ক্লাসের মত শিক্ষাক্রম কেন সর্বদা প্রাণহীন হবে? নীরস তথ্যবহুল কথার ফুলঝুরি ছাত্ররা গলাধঃকরণ করবে কেন? প্রকৃত পাঠ্যসূচী অবশ্যই সার্থকভাবে নাটকীয় হবে।

এপিক অন্যান্য মঞ্চভঙ্গীর মতই এক পরীক্ষামূলক ভঙ্গী। ব্রেশ্‌ট তাঁর পূর্বসূরীদের উদাহরণ থিয়েটারের নতুন অর্থ উদ্‌ঘাটন করার অনুপ্রেরণা নিয়ে আমাদের সামনে হাজির। ব্রেশ্‌ট তাঁর থিয়েটারে নাটকের ঘটনায় ভেসে না গিয়ে দৈনন্দিন জীবনের ঘটনার সত্য উদ্‌ঘাটন করতে উদ্যত। এই থিয়েটার আমাদের শেখায় 'মানুষই গবেষণার বিষয়বস্তু—যে মানুষ···পরিবর্তনশীল ও পরিবর্তনকারী।···মানুষ এক পদ্ধতি'। ব্রেশ্‌ট তাঁর উদ্দেশ্য সম্বন্ধে বলতে গিয়ে ১৯৩৯ সালে লেখেন :

> "···প্রচেষ্টা চালিয়ে যেতে হবে। সমস্যাগুলি
> সমস্ত শিল্পমাধ্যমের ক্ষেত্রেই সমানভাবে

প্রযোজ্য ; এবং এ সমস্যা ব্যাপক। সমাধান হিসেবে এটি একটি পথ। সমস্যাগুলি এক কথায় বলতে হলে বলা যায়—একই সঙ্গে থিয়েটার কিভাবে আনন্দদায়ক ও শিক্ষাপ্রদ হতে পারে? কিভাবে আধ্যাত্মিক মাদকতা এবং মোহজাল সৃষ্টির নাগপাশ থেকে থিয়েটার অভিজ্ঞতার আলোকে উন্নত হতে পারে? কিভাবে আমাদের এই শতাব্দীর শৃঙ্খলিত, অজ্ঞ মানুষ স্বাধীনতা ও জ্ঞানের তৃষ্ণা বুকে নিয়ে কিভাবে অত্যাচারিত ও বীরশ্রেষ্ঠ, লাঞ্ছিত ও বুদ্ধিদীপ্ত, পরিবর্তনশীল ও পরিবর্তনকারী মানুষ এই মহান ও ভয়াবহ শতাব্দীর অবসান ঘটিয়ে এমন এক থিয়েটার গড়ে তুলতে পারে, যে থিয়েটারের মাধ্যমে সে নিজেই নিজের এবং পৃথিবীর কর্তৃত্ব গ্রহণ করতে পারবে?"

—ব্রেশ্‌ট অন থিয়েটার : উইলেট, পৃঃ ১৩৫

থিয়েটার সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট-এর সব তত্ত্বগত প্রবন্ধের মূল কথাই হোলো পুরনো থিয়েটার সম্বন্ধে তাঁর গভীর অসন্তোষ—বিশেষভাবে জর্মন ক্ল্যাসিকাল থিয়েটারের ভানভনিতা ও মিথ্যাচার। "ক্লাইনেস্ অর্গানন ফ্যুর ডাস্-থেআটর"-এ ব্রেশ্‌ট বলেন :

> '......যখন তাবৎ পৃথিবীটাই আমাদের দৃষ্টি থেকে বিলীয়মান, তখন আমরা জীবনদর্শন নিয়ে আলোচনা শুরু করেছি। এমনকি বস্তুবাদ আমাদের চোখে একটা নিছক আইডিয়া মাত্র; যৌনক্রিয়ার আনন্দ আমাদের কাছে বৈবাহিক কর্তব্যে পর্যবসিত; শিল্পকৃতির আনন্দ সংস্কৃতি হিসেবে গণ্য এবং শিক্ষা বলতে আমরা গবেষণার আনন্দ বুঝিনা, বুঝি কোনো না কোনো ব্যাপারে নাক গলানো।'

—ক্লাইনেস্ অর্গানন ফ্যুর ডাস থেআটর
অনুচ্ছেদ, ৭৫

থিয়েটারে এই মানসিকতার প্রতিফলন দেখা যায় এক অন্তঃসার শূন্য মনোভাবের মধ্যে :

> '......চীৎকৃত জ্বালাময়ী ভাষার মাধ্যমে অভিনেতার আবেগকে চরিত্রের আবেগ বলে চালাবার চেষ্টা চলে; এ থিয়েটারে মানুষের কণ্ঠস্বর শোনার কোনো সুযোগ নেই। এখানে থিয়েটার দেখতে এসে এমন ধারনা হয় যে জীবনটাই হুবহু বোধহয় থিয়েটারের মত...

অথচ থিয়েটারটাই হওয়া উচিত জীবনের মত।'

—কণ্টে্রালে ভেস্ বৃাহনেন টেম্পারামেণ্টস্
'থেআটব আরবাইট' পৃ, ৩৮৫

এ থিয়েটার দর্শকের আবেগ-অনুভূতি নিয়ে খেলা করে এবং যুক্তি ও বুদ্ধি ব্যবহারের ক্ষেত্রে প্রতিবন্ধক হিসেবে দেখা দেয়। থিয়েটারে দর্শককে নাটকের ঘটনার মধ্যে টেনে তাকে চরিত্রের সঙ্গে একাত্ম করার প্রচেষ্টা চলে। এই কর্মকাণ্ড যে পদ্ধতিতে চলে তার ফলে আমরা পাই বাস্তবের অসত্য চেহারা। দর্শকও মোহাবিষ্ট হয়ে এই অসত্য চিত্র হৃদয়ঙ্গম করতে থাকেন। প্রযোজনা যতই জাঁকজমক পূর্ণ হোক, এর প্রতিক্রিয়া (উদ্দেশ্য যদিও বা না হয়) হোলো দর্শককে সমালোচনাসূচক মনোভাব থেকে বিরত রাখা।

ব্রেশ্‌ট বলেন :

'এমন কোনো একটি থিয়েটারে প্রবেশ করে দেখুন, দর্শকের কী প্রতিক্রিয়া? ……একথা সত্য যে তাঁদের চোখ খোলা রয়েছে, কিন্তু তাঁরা দেখার পরিবর্তে চোখ ছানাবড়া করে তাকিয়ে রয়েছেন, তাঁরা শোনার পরিবর্তে কথাগুলো যেন গিলছেন মঞ্চের দিকে তাঁরা এক মধ্যযুগীয় অভিব্যক্তি নিয়ে মন্ত্রমুগ্ধের মত তাকিয়ে তাঁরা যেন মধ্যযুগের ডাকিনী যোগিনী এবং পুরোহিতদের বিচিত্র কার্যকলাপ দেখছেন।

—ক্লাইনেস্ অর্গানন ফ্যুর ডাস থেঅটর, অনুচ্ছেদ, ২৬

আউগ্‌সবুর্গের থিয়েটারের কর্মকাণ্ড দেখে ব্রেশ্‌ট সেখানে নতুন কিছু সৃষ্টিশীল বা অগ্রগতি আশা করেন নি। তাঁর মূলে প্রতিবাদ ছিল অনড়, অচল বাস্তব বিরোধী নাট্যসত্তার এবং প্রযোজনার বিরুদ্ধে। তাই নাট্য-সমালোচক এবং এপিক থিয়েটারের ঋত্বিক হিসেবে তিনি সুস্পষ্ট ভাষায় বিশ্লেষণ করে দেখাতেন সমসাময়িক থিয়েটারের অসংগতি।

প্রথম থেকেই ব্রেশ্‌টের ঔৎসুক্য ছিল থিয়েটারে মাইম বা ভঙ্গীগত বিষয়-বস্তুর ওপর। অভিনেতা আইকার-এর "এডরিয়্যান"-কে প্রশংসা করে এক জায়গায় তিনি বলেন :

> "তাঁর কণ্ঠস্বর একঘেয়ে, ভাঙা ; বৈচিত্র্যহীন, অথবা চীৎকার এবং আবৃত্তিবহুল ভঙ্গীর দ্বারা ভারাক্রান্ত ; সবটাই ঐ অভিনেতার অপ-ব্যবহার। কিন্তু তাঁর অভিনয়ে যেখানেই ভঙ্গীর ব্যবহার আসছে সেখানেই তিনি অসীম শক্তির অধিকারী। তাঁর অভিনয়ে সবচেয়ে লক্ষনীয় হোলো ভঙ্গীর ব্যবহার।"

শ'-এর "পিগম্যালিয়ন" সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি বলেন :

> "পরিচালক কুর্ট হফ্‌ম্যান এক বুদ্ধিদীপ্ত দৃষ্টি-ভঙ্গীর অধিকারী। নাটকের বিষয়বস্তু বুদ্ধি-দীপ্ত এবং পরিচালকের এক্সপ্রেশানিষ্ট ভঙ্গীর প্রকাশ এ নাটকের এক সম্পদ। আমি পরিচালকটিকে ইতিমধ্যেই ভালোবেসে ফেলেছি, ভদ্রলোকের একটি নির্দিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গী আছে।"

আউগ্‌সবুর্গের থিয়েটার সম্বন্ধে তাঁর প্রবন্ধগুলি সেখানকার থিয়েটার জগতে রীতিমত আলোড়ন সৃষ্টি করে।

বিশ দশকে ধনতান্ত্রিক ব্যবস্থার ব্যাপক প্রভাব সাংস্কৃতিক জগতেও গভীর-ভাবে পরিলক্ষিত হচ্ছিল। ১৯২৫ সালে জর্মন থিয়েটার ক্লাবে মণ্টি ইয়াকব এক তীব্র জ্বালাময়ী বক্তৃতায় বলেন যে থিয়েটার ক্রমশ প্রাণহীন, নিস্পন্দ ; যান্ত্রিক হয়ে উঠেছে। থিয়েটারের মালিকরা নানা ট্রাস্টের মালিক।......"ব্যক্তিগত সম্পত্তি সমস্ত সাংস্কৃতিক ক্রিয়াকলাপের ভিত্তি হিসেবে গড়ে উঠছে...স্পষ্ট দেখা যাচ্ছে কিভাবে টাকা সাহিত্যের ক্ষেত্রে ইতিহাস সৃষ্টি করছে...লীজহোল্ডার ও থিয়েটারের মালিকরাই সবচেয়ে বেশী সক্রিয়। অভিনীত নাটকের তালিকা ও প্রযোজনা কোনো নাট্যানুষ্ঠান নয় ; সেগুলি অভিনেতাদের বিশেষ বিশেষ

চরিত্রের কারসাজি দেখাবার এক একটি হাতিয়ার মাত্র। এরকম অবস্থায় কোনো সুষ্ঠু সামগ্রিক চেহারাসম্পন্ন নাটক হতে পারে না।"

হার্বার্ট ইহ্রিং "১৯২৭ সালের থিয়েটার" শীর্ষক প্রবন্ধে বলেন :

> "নাট্য তালিকা একটি হাস্যকর লুকোচুরি খেলা। মালিক প্রযোজকের পিছনে আত্ম-গোপন করছেন, প্রযোজক পরিচালকের পিছনে, পরিচালক অভিনেতার পিছনে, এবং অভিনেতা দর্শকের পিছনে আত্মগোপন করতে চাইছেন।"

এই দায়িত্বহীন, অর্থহীন অবস্থার কারণ থিয়েটারে ধনতন্ত্রের ব্যাপক প্রভাবের মধ্যেই নিহিত ছিল। বার্লিনের নাট্যকার অটো ৎসারেক ইহ্রিং-এর প্রবন্ধের জবাবে বলেন :

> "......থিয়েটার এখন শিল্পগত সাফল্যের দ্বারা নির্দিষ্ট নয় বরং অর্থনৈতিক সাফল্যই তার মূল কথা।"

এপিক থিয়েটারের, তত্ত্বগত ব্যাখ্যা প্রথম প্রকাশ পায় ১৯২৬ থেকে ১৯৩০ এর মধ্যে ; কিন্তু সে প্রকাশিত বক্তব্যে নির্দিষ্ট কোনো ভঙ্গী ছিল না ; নানা পত্র-পত্রিকায় বিক্ষিপ্তভাবে তিনি বিভিন্ন প্রশ্নের জবাব দেন।

ব্রেশ্‌ট তাঁর নাট্য প্রযোজনার জন্য বিশ দশকে যে ভঙ্গী অবলম্বন করেন অনেকেই তা এক সংকীর্ণ পরীক্ষা-নিরীক্ষা হিসেবে গণ্য করেন। প্রচলিত থিয়েটারে অভ্যস্ত কান এবং চোখে ব্রেশ্‌ট-এর মঞ্চভঙ্গী মনে হোতো হতশ্রী এবং কঠোর আত্মসংযমে যেন ক্ষীণ। অর্কেস্ট্রার শব্দতরঙ্গ পুরো প্রেক্ষাগৃহে গম্‌গম্ করে ওঠে না ; অভিনেতারা রীতিমত দক্ষভঙ্গীতে অভিনয় করছেন কিন্তু সে অভিনয়ে গলার কেরামতি নেই ; গান হচ্ছে দৃপ্তভাবে কিন্তু মঞ্চে তখন সমস্ত কর্মকাণ্ড স্তব্ধ। 'ডী ড্রাইগ্রোশেনওপের' এবং 'মান্ ইস্ট্ মান' নাটকের প্রযোজনায় হতবাক হয়ে দেখতে হয় কত স্বল্প জিনিসের মাধ্যমে, কি বিচিত্র নাটকীয়তা সৃষ্টি করা যায়।

থিয়েটার ব্রেশ্‌ট-এর চোখে এক সামাজিক কর্মকাণ্ড, তাই মঞ্চসামগ্রীর

সুষ্ঠু ব্যবহার ব্রেশ্‌ট-এর প্রযোজনায় কোনো ভঙ্গীগত কেরামতি নয় কারণ যে কোনো রকম সংকীর্ণতাই ব্রেশ্‌ট-এর চোখে ঘৃণ্য। নাটকের বিষয়বস্তু দর্শকের চোখে পরিস্ফুট করে তোলার জন্য, বুদ্ধিগ্রাহ্য করে তোলার জন্যই তিনি এই ভঙ্গী অবলম্বন করেন।

বিশ দশকের থিয়েটারে বহু সংস্কারবাদী যাঁরা একই ভাবে থিয়েটারকে সংস্কার করার কথা ভাবছিলেন, তাঁদের সঙ্গে ব্রেশ্‌ট নিজের পার্থক্য টানতে গিয়ে বলেন—বিষয়বস্তু অনুসারে তিনি তাঁর থিয়েটারের ভঙ্গী নির্দিষ্ট করেন নি, বরং দর্শকের দৃষ্টিভঙ্গীই তাঁর থিয়েটারের ভঙ্গী নির্ধারণ করেছে। উপরন্তু এ ভঙ্গী প্রচলিত ভঙ্গীর উন্নত চেহারা নয়, বরং বলা যায় এ ভঙ্গী প্রথমতঃ এবং কেবলমাত্র সামাজিক প্রয়োজনেই জন্ম নিয়েছে এবং তার দাবী পূরণ করাই এ ভঙ্গীর একমাত্র কাজ। নাটকের দৃশ্যগুলি এ ভঙ্গীতে এমনভাবে নির্দিষ্ট হয় যে, যে সামাজিক নিয়মানুবর্তিতার আওতায় মানুষ জীবনযাপন করে সেগুলি দৃষ্টিগ্রাহ্য হয়। মানুষ বিশেষ বিশেষ সামাজিক অর্থনৈতিক অবস্থার মধ্যে বাস করে এবং তাকে পরিবর্তন করার ক্ষমতাও রাখে। ভঙ্গী হিসেবে এপিক নতুন কোনো ঘটনা নয়; তার শিল্পগত চিন্তায় এপিক থিয়েটারের সঙ্গে প্রাচীন এশীয় থিয়েটারের ও মধ্যযুগীয় 'মর‍্যালিটি' নাটকের মিল যথেষ্ট।

আঙ্গিকের গুরুত্ব এবং নতুন ভঙ্গী সম্বন্ধে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট বলেন:

> 'শিল্পের ক্ষেত্রে নতুন ভঙ্গীর বিকাশ এবং আঙ্গিক ও বিষয়বস্তুর মধ্যে আঙ্গিককে যথাযথ গুরুত্ব না দেওয়া মূর্খতা। নতুন দর্শক বা পাঠকের কাছে নতুন দৃষ্টিভঙ্গী থেকে নতুন বিষয়বস্তু উপস্থিত করতে গেলে নতুন আঙ্গিকের প্রয়োজন। এলিজাবেথীয় যুগে যেভাবে রাজমিস্ত্রী বাড়ী তৈরি করত আমরা এযুগে সে পদ্ধতিতে তৈরি করি না; সেই রকম নাটকের ক্ষেত্রেও আমরা অন্য পদ্ধতিতে নাটক তৈরি করি। আমরা যদি শেকস্‌পীয়রের

পদ্ধতিতে কাজ করাই সাব্যস্ত করি তাহলে প্রথম বিশ্বযুদ্ধের কারণ দেখাতে গিয়ে আমাদের বলতে হয়—সেটা ছিল এক ব্যক্তি বিশেষের (কাইজার ভিল্‌হেল্‌ম-এর) নিজেকে জাহির করার প্রচেষ্টা এবং সে প্রচেষ্টার কারণ তাঁর একটি হাত অন্য হাতের চেয়ে খানিকটা ছোট ছিল। সেটা বলাটা এক হাস্যকর উক্তি হবে; আসলে সেটাই হবে আঙ্গিকসর্বস্ব উক্তি। তবে পরিবর্তিত যুগে নিছক পদ্ধতির প্রয়োজনেই নতুন দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করার ব্যাপারটাও আমাদের কাছে গ্রহণযোগ্য প্রস্তাব বলে মনে হয় না। যদি তাই হয়, তাহলে বলতে হবে, পুরনো ভঙ্গীতে নতুন বিষয়বস্তু উপস্থাপন করার চেষ্টা যেমন আঙ্গিকের গোঁড়ামি নতুন ভঙ্গীকে নিছক নতুনত্বের খাতিরে গ্রহণ করাটাও তাই·····। ইদানীং মানুষের চোখে নানাভাবে ধুলো দেওয়ার যে প্রচেষ্টা চলেছে, সে সময়ে এ-ধরনের ভেজাল-নতুনত্ব সমস্ত শক্তি দিয়ে প্রতিরোধ করতে হবে। তবে এটাও সত্য যে আমরা অতীতকে আঁকড়ে থাকতে পারি না······আমাদের চারপাশে সম্প্রতি যে ব্যাপক অগ্রগতির ঢেউ বইছে······সেখানে শিল্পী কিভাবে এই অগ্রগতিকে পুরনো ভঙ্গীতে প্রকাশ করতে পারবেন?"

নতুন বাস্তব অবস্থা প্রকাশ করার জন্যই নতুন প্রকাশ ভঙ্গীর প্রয়োজন।

নতুন বিষয়বস্তু

১৯২৯ সালে প্রকাশিত 'বিষয়বস্তু ও আঙ্গিক প্রসঙ্গে' শীর্ষক প্রবন্ধে ব্রেশ্‌ট তাঁর শিল্পসম্বন্ধীয় প্রবন্ধে গুরুত্বপূর্ণ প্রশ্নগুলি সম্বন্ধে উল্লেখ করেন :

> 'প্রথমতঃ নাটকে নতুন বিষয়বস্তু আনতে হবে ;
> দ্বিতীয়তঃ নতুন সম্পর্ক সৃষ্টি করতে হবে ;
> এই সম্পর্কের ভিত্তি হোলো—শিল্প-সংস্কৃতি
> হবে সত্য ভিত্তিক।'

—উ্যবার স্টোফেউন্‌ড্‌ ফর্মেন : ব্রেশ্‌ট

সাহিত্যের শিল্পচরিত্র বিশ্লেষণ করতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট বলেন :

> "বহির্জগতের নিয়ত পরিবর্তনশীল বাস্তব,
> মানুষের অন্তর্জগতে পুনর্বিন্যাস সৃষ্টি করে ;
> ফলে আমরা এক প্রত্যক্ষ বিশৃঙ্খলা লক্ষ্য
> করি ; কারণ আমাদের মস্তিষ্ক পরিপূর্ণ নিখুঁত
> নয়। তাই বহির্জগতের এই পরিবর্তনশীল
> বাস্তবকে আমরা 'অ-সঙ্গত' আখ্যা দিই।"

ব্রেশ্‌ট-এর এই মতামত অনেকে বুদ্ধিগ্রাহ্য ও 'অ-সঙ্গতের' মধ্যে এক আপোষরফা হিসেবে গণ্য করেছেন ; "কারণ বুদ্ধিগ্রাহ্য অবস্থিতির শীর্ষতম অবস্থা—'বিশৃঙ্খল' অবস্থার চরম দুর্বলতম অবস্থা নয়—বরং বাস্তবের পরিবর্তন-শীল অংশকে গ্রহণ করা এবং শৃঙ্খলাবদ্ধ করা।" এই অর্থে বুদ্ধিগ্রাহ্য হোলো চিন্তাগত প্রক্রিয়া এবং 'অ-সঙ্গত' হোলো বাস্তবের একটি বৈশিষ্ট্য। বিশৃঙ্খলাকে বাস্তবের অবজেকটিভ দৃষ্টিভঙ্গী না বলে তাকে আমাদের মস্তিষ্কপ্রসূত বাস্তবের চিন্তা হিসেবে উল্লেখ করা উচিত ; এবং যেহেতু আমরা মেনে নিয়েছি আমাদের মস্তিষ্ক পরিপূর্ণ নিখুঁত নয়। তাই বিশৃঙ্খলার কারণ আমাদের মস্তিষ্কপ্রসূত হিসেবেই গ্রহণ করতে হবে। বহির্জগতে যা ঘটছে তা আমাদের মনে হয় বিশৃঙ্খলা, কারণ তাকে যুক্তিসঙ্গত হিসেবে গ্রহণ করার ক্ষমতা আমাদের

নেই। 'অ-সঙ্গত' হোলো ব্রেশ্‌ট-এর চোখে বাস্তবের সেই 'অবশিষ্টাংশ' যা আমাদের বুদ্ধি, জ্ঞান বা চিন্তার আওতার বাইরে। এই ব্যাখ্যার ওপরই ব্রেশ্‌ট-এর ভবিষ্যত সমস্ত থিয়েটারী তত্ত্ব নির্ভরশীল।

ব্রেশ্‌ট-এর মতে নাট্যকার বাস্তবকে বুদ্ধি দিয়ে জানতে চেষ্টা করবেন এবং এর মাধ্যমে 'বিষয়বস্তু' নির্দিষ্ট করবেন। 'আমাদের নাটকের আঙ্গিক কী হবে? এপিক।' ব্রেশ্‌ট তাঁর 'লেট্‌ৎসে এট্যাপে—ঈডিপাস্‌' শীর্ষক প্রবন্ধে বলেন:

> "এই আঙ্গিক আমাদের বিজ্ঞপ্তি দেবে; এই আঙ্গিক একথা বিশ্বাস করবে না যে মানুষ এ জগতে নিজে একাত্ম হতে চাইবে বা পারবে। বিষয়বস্তু যখন এই ভয়াবহ জগত, তখন আমাদের নতুন নাট্যশাস্ত্রকে সে বিষয়ে গভীরভাবে ভাবতে হবে।"

সন্দেহপ্রবণ হতে পেলে ব্রেশ্‌ট খুব সন্তুষ্ট। ব্রেশ্‌ট বলেন:

> "সন্দেহবাদী মনোভাব পাহাড় ঠেলে ফেলতে পারে। সমস্ত জিনিসের মধ্যে সন্দেহ জিনিষটি হোলো সবচেয়ে নিশ্চিত।"

তাই মানুষ এ জগতের প্রতিটি জিনিষের সঙ্গে একাত্ম হলে আর সন্দেহবাদী হতে পারে না। থিয়েটারে এই দ্বৈত মনোভাব—একাধারে সন্দেহবাদী মনোভাব, অন্যদিকে সমাজের পারবর্তনের জন্য বিশেষ আদর্শের প্রতি আনুগত্য হোলো ব্রেশ্‌ট-এর নাট্যচিন্তায় আর একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয়।

ব্রেশ্‌ট কোনো একটি নাটককে মঞ্চে উপস্থিত করতে গিয়ে কীভাবে তাঁর দলকে নিয়ে ধাপে ধাপে এগুতেন তার একটি ছক পাওয়া যায় 'থিয়েটার আরবাইট' পত্রিকা থেকে। এই পত্রিকা সম্পাদনা করতেন ব্রেশ্‌ট ও বার্লিনের অঁসবল-এর চারজন সদস্য। ব্রেশ্‌ট-এর তত্ত্বের প্রয়োগ পদ্ধতির উদাহরণ হিসেবে এই ছক অদ্বিতীয়। উক্ত পত্রিকার ২৫৬ পৃষ্ঠায় 'প্রযোজনা পদ্ধতির ধারা'র এক নিম্নলিখিত বিবরণী পাওয়া যায়:

॥ নতুন ভঙ্গী ॥

১. নাটকটির বিশ্লেষণ : নির্বাচিত নাটকটি কোন্ সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী ও আবেগ প্রকাশ করছে? একটি কাগজে আধপাতার মধ্যে উক্ত নাটকটির কাহিনীর সংক্ষিপ্তসার লিখে ফেলতে হবে। তারপর সেই কাহিনীটিকে বিভিন্ন প্রাসঙ্গিক ঘটনায় ভাগ করে ফেলতে হবে। এই ভাগ করার সময় খেয়াল রাখতে হবে যেন প্রতিটি ঘটনার গুরুত্বপূর্ণ গ্রন্থি—যা কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যাচ্ছে সেটি স্পষ্টভাবে প্রকাশ পায়। তারপর এই বিভিন্ন ঘটনার পারস্পরিক সম্পর্ক নির্ধারিত করা এবং তাদের গঠনভঙ্গী বিশ্লেষণ করার কাজটিকে করতে হবে।

চিন্তা করতে হবে, কিভাবে কাহিনীকে ব্যক্ত করতে হবে, যেন তার সামাজিক তাৎপর্য স্পষ্ট হয়।

২. দৃশ্যসজ্জা সম্পর্কে প্রথম আলোচনা : নাটকটির দৃশ্যসজ্জা সম্বন্ধে মূল চিন্তা নির্দিষ্ট করতে হবে এই প্রথম আলোচনায়। কোনো একটি স্থায়ী দৃশ্যসজ্জা উপযোগী হবে, নাকি প্রতিটি অঙ্ক ও দৃশ্যের জন্য ভিন্ন দৃশ্যসজ্জা? স্টেজ স্কেচ্ তৈরী করতে হবে এমনভাবে যেন তা থেকে কাহিনীর আঁচ পাওয়া যায়। উপরন্তু প্রধান প্রধান চরিত্রগুলির ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য বেরিয়ে আসে।

৩. চরিত্র বণ্টন : বাঞ্ছনীয় হোলো যে কোনো সময়ে পরিবর্তন সাপেক্ষ চরিত্র বণ্টন। অভিনেতাদের বিভিন্ন চরিত্রে অভিনয় করার সুযোগ দিতে হবে। বাস্তবের সঙ্গে সংঘাত উপস্থিত হয় চরিত্র বণ্টনের ক্ষেত্রে এমন থিয়েটারী ঐতিহ্য বাতিল করতে হবে।

৪. রীডিং রিহার্সাল : অভিনেতারা নিজের নিজের পার্ট পড়েন এক সঙ্গে বসে। এই মহড়ায় অভিনেতারা যথা সম্ভব কম চরিত্রানুগ ও অভিব্যক্তিসহ পড়বেন। নাটকের সঙ্গে অভিনেতাদের সম্যক পরিচিতি হওয়াই এই মহড়ার উদ্দেশ্য। পরিচালক অভিনেতাদের নাটক ও চরিত্রগুলি বিশ্লেষণ করে বোঝাবেন।

৫. পজিশন রিহার্সাল : মঞ্চে অভিনেতাদের বিশেষ বিশেষ অবস্থিতি ও হাঁটাচলা সমেত নাটকের প্রধান প্রধান ঘটনাগুলি নির্দিষ্ট করাই এই

মহড়ার উদ্দেশ্য। নানারকম সম্ভাব্য অবস্থিতির চেষ্টা ও পথ বাতলানো। চরিত্র সম্বন্ধে অভিনেতাদের নিজস্ব চিন্তা কাজে লাগাবার সুযোগ রয়েছে এই মহড়ায়। কোথায় কোথায় ঝোঁক দিতে হবে, চরিত্র সম্বন্ধে বিশেষ কী দৃষ্টি-ভঙ্গী অবলম্বন করতে হবে এবং আঙ্গিক অভিব্যক্তি মোটামুটিভাবে ব্যাখ্যা করা। চরিত্র ক্রমশ প্রস্ফুটিত হবে, যদিও ঐ ব্যাপারে আপাততঃ কোনো প্রত্যক্ষ প্রচেষ্টা থাকবে না।

৬. দৃশ্যসজ্জাসহ মহড়া : মঞ্চে অভিনেতাদের হাঁটা-চলায় ও বিশেষ বিশেষ অবস্থিতির অভিজ্ঞতা ও দৃশ্যসজ্জাকরের স্টেজ স্কেচগুলি এবার বাস্তবে প্রয়োগ করতে হবে। যত শীঘ্র অভিনেতারা যথাযথ দৃশ্যসজ্জায় অভ্যস্ত হয়ে উঠতে পারেন ততই ভালো। এখন থেকে মহড়ার জন্য প্রয়োজনীয় যাবতীয় কিছু সরবরাহ করতে চেষ্টা করতে হবে (দেওয়াল, ফ্ল্যাট, দরজা, জানলা ইত্যাদি)। এ অবস্থায় অভিনেতার হাতে জিনিসপত্র ছাড়া কোনো মহড়া দেওয়া উচিত নয়।

৭. পুঙ্খানুপুঙ্খ মহড়া : প্রতিটি ছোটখাট ব্যাপার আলাদাভাবে মহড়া দিতে হবে। অভিনেতারা অন্য চরিত্রের পরিপ্রেক্ষিতে তাঁদের নিজস্ব চরিত্রের দৃষ্টিভঙ্গী গড়ে তোলেন এবং বুঝতে থাকেন তাঁদের চরিত্রটি আসলে কি ?

একবার নাটকের গুরুত্বপূর্ণ ঘটনাগুলি এভাবে যথাযথ চেহারা নিলে— গ্রন্থিগুলি বিশেষ যত্নসহকারে মহড়া দিয়ে তৈরী করতে হবে।

৮. রান-থ্রু-মহড়া : পুঙ্খানুপুঙ্খ মহড়ায় যেগুলি ছেঁটে দেওয়া হয়েছিল সেগুলি আবার জোড়া লাগানো হয়। উদ্দেশ্য গতি বা লয় নয়,—ধারাবাহিকতা ও ভারসাম্য।

৯. পোশাক ও মেক-আপের আলোচনা : চরিত্রগুলি নিজস্ব বৈশিষ্ট্যসহ একবার স্পষ্ট হয়ে উঠলে পোশাক ও মেকআপ নিয়ে আলোচনা করা উচিত। প্রথম দিকের মহড়ায় হাই হিল, লম্বা স্কার্ট, কোট, চশমা, দাড়ি ইত্যাদি ইতিমধ্যেই পরীক্ষামূলকভাবে ব্যবহৃত হয়ে গেছে।

১০. যাচাই মহড়া : নাটকের সামাজিক বক্তব্য এবং আবেগ ঠিকমত প্রকাশিত হচ্ছে কিনা সেটি গভীরভাবে লক্ষ্য করা ; কাহিনী পুরোপুরি এবং

যথাযথ বলা হচ্ছে কিনা, এবং গ্রন্থিগুলি ঠিক যুক্তিযুক্ত হচ্ছে কিনা। এখন প্রয়োজন যথা, মাজা এবং প্রতিপদে যা করছি তা যাচাই করা। মহড়ার এই অবস্থায় মঞ্চে অভিনেতাদের হাঁটাচলা এবং গ্রুপিং সম্বন্ধে ছবি তোলা।

১১. টেম্পো মহড়া : এবার নাটকের গতি স্থির করতে হবে। দৃশ্যগুলির দৈর্ঘ্য নির্দিষ্ট করতে হবে। এই মহড়াগুলি পোশাকসমেত হওয়া উচিত কারণ এতে নাটকের গতি কমে যায়।

১২. ড্রেস্‌সমেত মহড়া

১৩. রান থ্রু : অতি দ্রুত নাটকটি করে যাওয়া। এই অবস্থায় অভিনেতাদের আংশিক অভিনয়ের নির্দেশগুলি বুঝিয়ে দিতে হবে।

১৪. প্রাকউদ্বোধনী অভিনয় : দর্শকের প্রতিক্রিয়া যাচাই। এখানে এমন দর্শক থাকা উচিত যাঁরা আলোচনার সূত্রপাত করেন; যেমন নাকি শ্রমিক ও ছাত্র গোষ্ঠী। এই রকম কয়েকটি প্রাক-উদ্বোধনী অভিনয়ের মধ্যে মধ্যে যাচাই মহড়া চালু রাখতে হবে।

১৫. প্রথম রজনী : পরিচালকের অনুপস্থিতি। অভিনেতারা যেন অনুভব করেন শিক্ষক উপস্থিত নেই।

ব্রেশ্‌ট অন থিয়েটার : উইলেট, পৃঃ ২৪০-২৪২

'থিয়েটার আরবাইট' পত্রিকা জুড়ে রয়েছে এ ধরনের প্রযোজনা সম্বন্ধীয় অসংখ্য লেখা। নাট্যতত্ত্ব বা থিয়েটারীতত্ত্ব নয় বরং তত্ত্বকে প্রত্যক্ষভাবে কাজে লাগাবার অসংখ্য টীকাটিপ্পনি।

এপিক থিয়েটারের নতুন ভঙ্গী সম্বন্ধে উদাহরণ দিতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট বলেন :

> "এপিক থিয়েটারের মৌলিক একটি মডেল গঠন করা অপেক্ষাকৃত সহজ। কার্যকরী পরীক্ষা-নিরীক্ষার অতি সহজ স্বাভাবিক একটি উদাহরণ হিসেবে আমি রাস্তার চৌমাথার একটি ঘটনা তুলে ধরছি। উদাহরণ স্বরূপ জনৈক প্রত্যক্ষদর্শী এক জমায়েতের সামনে কোনো একটি দুর্ঘটনার বিবরণী দিচ্ছেন। পথচারীদর্শকরা কি ঘটনা ঘটেছে তা নাও

দেখে থাকতে পারেন, কিংবা তাঁরা ঐ প্রত্যক্ষদর্শীর বিবরণীর সঙ্গে একমত নাও হতে পারেন এবং দুর্ঘটনাকে ভিন্ন চোখে দেখতে পারেন; প্রশ্ন হোলো, দুর্ঘটনা প্রত্যক্ষদর্শী,—ড্রাইভার কিংবা দুর্ঘটনার বলি মানুষটির বা উভয়েরই আচরণ এমনভাবে দেখাচ্ছেন যেন জমায়েতের লোকেরা দুর্ঘটনা সম্বন্ধে একটি ধারণা করতে পারেন।

এপিক থিয়েটার সম্বন্ধে এ ধরনের সরলীকরণ সহজবোধ্য। কিন্তু অভিজ্ঞতা থেকে বোঝা যায়, বৈজ্ঞানিক যুগের থিয়েটার সম্বন্ধে এ ধরনের স্ট্রীট কর্নার জমায়েতের ভাবার্থ পাঠক ও শ্রোতার কাছে নানা জটিলতা ও অসুবিধার সৃষ্টি করে। এর অর্থ, এপিক থিয়েটার হয়তো আপাতদৃষ্টিতে, অনেক বেশী ঐশ্বর্যমণ্ডিত, অনেক বেশী জটিল বৈশিষ্ট্যের সমন্বয়, তবু এক বৃহত্তম ও উন্নততম থিয়েটার হিসেবে তাকে প্রতিষ্ঠিত হতে গেলে তার মধ্যে এই স্ট্রীট কর্নার জমায়েতের সমস্ত উপাদান থাকা আবশ্যকীয়; এবং ঐ থিয়েটারকে এপিক আখ্যা দেওয়াই যাবে না যদি এই স্ট্রীট কর্নার জমায়েতের প্রধান উপাদানগুলি অনুপস্থিত থাকে। এটি না বুঝলে পরবর্তী বৈশিষ্ট্যগুলি সম্যক উপলব্ধি করা যাবে না।

চিন্তা করা দরকার উক্ত ঘটনা শৈল্পিক বলতে যা বোঝায় আদৌ তা নয়; প্রত্যক্ষদর্শীকে শিল্পী হতেই হবে এমন কোনো বাধ্যবাধকতাও নেই। তাঁর যে ক্ষমতা থাকা দরকার সেটি

হোলো, তিনি আর পাঁচটি লোকের মতই একটি লোক। ধরা যাক, প্রত্যক্ষদর্শী দুর্ঘটনার বলি মানুষটিকে নকল করে দেখাবার সময় প্রত্যক্ষদর্শী ভদ্রলোক হুবহু তার সমস্ত চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য নকল নাও করে উঠতে পারেন; তাঁকে শুধু মুখে বলে দিতে হবে যে দুর্ঘটনার বলি মানুষটি তাঁর চেয়ে তিন গুণ দ্রুত বেগে এগুচ্ছিলেন; ফলে তার বিবরণী থেকে প্রয়োজনীয় কিছুই বাদ পড়ল না— কিংবা অপ্রাসঙ্গিকও হোলো না। পক্ষান্তরে তাঁর এই উপস্থাপন একেবারে নিখুঁত হওয়ার প্রয়োজন নেই। তাঁর উপস্থাপনের আসল উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হয়ে যাবে যদি জমায়েতের মানুষরা তাঁর উপস্থাপনের ক্ষমতা দেখে মুগ্ধ হয়ে যান।

আমাদের প্রচলিত থিয়েটারের একটি গুরুত্বপূর্ণ বৈশিষ্ট্য অবশ্যই এই রাস্তার দৃশ্য থেকে বাতিল করতে হবে—সেটি হোলো মোহসৃষ্টির প্রচেষ্টা। প্রত্যক্ষদর্শী —আমাদের যা দেখাচ্ছেন তা অবশ্য একটি ঘটনার পুনরাবৃত্তি। থিয়েটার যদি একে অনুকরণ করে তাহলে সেটি থিয়েটার যে নয় —এ ভান তার আর প্রয়োজন নেই।—ঠিক স্ট্রীট কর্নার জমায়েত যেমন মেনে নেয়— সেটা একটি জমায়েত—(আসল ঘটনার ভান তাকে করতে হয় না)।

এই রাস্তার দৃশ্যটিকে এপিক থিয়েটারের বিষয়বস্তু হতে গেলে আর একটি গুরুত্বপূর্ণ

উপাদান উপস্থিত থাকতে হবে ; সেটি হোলো এই জমায়েতের একটি সামাজিক তাৎপর্য থাকবে। আমাদের প্রত্যক্ষদর্শী ভদ্রলোক, ড্রাইভার বা পথচারী দুজনের মধ্যে যার জন্যই দুর্ঘটনা ঘটে থাকুক বলে বিবরণ দিন কিংবা তিনি বিশেষভাবে দুর্ঘটনায় ড্রাইভার বা পথচারীর ঘাড়েই দায়িত্ব নির্দিষ্ট করতে উদ্যত হন—তাঁর উপস্থাপনার এক কার্যকরী উদ্দেশ্য রয়েছে—সামাজিক তাৎপর্য।

সাধারণভাবে থিয়েটারের দৃশ্য এ ক্ষেত্রে আরো ব্যাপকভাবে ঐ চিত্র দিতে পারে। এখানে থিয়েটারের দৃশ্য ও রাস্তার দৃশ্যের পারস্পরিক যোগসূত্র কিভাবে ঘটবে? বিশদ আলোচনা হিসেবে ধরা যাক—দুর্ঘটনার বলি—মানুষটির কণ্ঠস্বর হয়তো উক্ত দুর্ঘটনার ক্ষেত্রে বিশেষ কোনো ভূমিকা গ্রহণ করে নি। প্রত্যক্ষদর্শী হয়তো মানুষটির আর্ত চীৎকার সম্বন্ধে দ্বিমত পোষণ করতে পারেন (গাড়ী! গাড়ী!) এবং এটি আমাদের প্রত্যক্ষদর্শী হয়তো নকল করে দেখাতে পারেন। কণ্ঠস্বরটি কি মহিলার না বৃদ্ধের, ক্ষীণ ছিল না আর্তনাদ? ক্ষীণ বা আর্তনাদের ওপর এই দুর্ঘটনায় ড্রাইভারের দায়িত্ব তুলনামূলকভাবে কম বা বেশী হতে পারে। দুর্ঘটনার বলি মানুষটির অসংখ্য চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য এসে পড়বে, সঙ্গে সঙ্গে। সেকি অন্যমনস্ক ছিল? তার দৃষ্টি কি বিক্ষিপ্ত হয়েছিল? যদি হয়ে থাকে, কি কারণে? ইত্যাদি ইত্যাদি……।

দেখা যাচ্ছে এই স্ক্রীট কর্নার জমায়েত আমাদের বিভিন্ন ধরনের বৈচিত্র্যময় মানুষের চরিত্র তুলে ধরতে সাহায্য করবে।

এই জমায়েত উদাহরণ স্বরূপ দুর্ঘটনার বলি মানুষটির পরিবারকে ক্ষতি পূরণের দাবী তুলতে পারে। ড্রাইভারের লাইসেন্স কেড়ে নেওয়া, চাকরি যাওয়া এবং হাজতবাস হতে পারে। দুর্ঘটনার বলি মানুষটি—দুর্ঘটনার ফলে বিকলাঙ্গ হিসেবে চাকরি খোয়াতে পারেন। এইভাবে নাটকের চরিত্র সৃষ্টি হতে পারে। মানুষটির সঙ্গে সঙ্গী থাকতে পারে। ড্রাইভারের পাশে তার বান্ধবী থাকতে পারে। এভাবে সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গীটি আরো সুস্পষ্ট হবে এবং চরিত্রগুলি আরো সুন্দরভাবে চিত্রিত হবে।

আমরা এবার এপিক থিয়েটারের আর একটি বৈশিষ্ট্যে আসছি—অ্যালিয়েনেশন। অল্প কথায় এখানে যা ঘটছে, সামাজিক ক্ষেত্রে মানুষের জীবনে যা ঘটেছে তাকে চিত্রিত করা এবং চিত্তাকর্ষক ও আকর্ষণীয় হিসেবে তুলে ধরা; ব্যাখ্যা করা এবং স্বাভাবিক হিসেবে মেনে না নেওয়া। এই অ্যালিয়েনেশনের উদ্দেশ্য দর্শককে সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে সমালোচনার সুযোগ দেওয়া। আমরা কি দেখাতে পারি যে এই অ্যালিয়েনেশন প্রত্যক্ষদর্শীর পক্ষে গুরুত্বপূর্ণ; এবং তাৎপর্যময়? উদাহরণ স্বরূপ নিম্নলিখিত ঘটনা ঘটতে পারে। ঐ জমায়েতে উপস্থিত জনৈক ব্যক্তি প্রত্যক্ষদর্শীকে বলতে পারেন, 'যদি লোকটা ফুটপাত

থেকে ডান পা বাড়িয়ে নামতো যেমন নাকি আপনি বলছিলেন…'প্রত্যক্ষদর্শী তখন বাধা দিয়ে বলতে পারেন…'আমি তো দেখলাম বাঁ পা বাড়িয়ে ফুটপাথ থেকে লোকটি নামল...'। কোন্ পা নিয়ে তর্ক জুড়ে এবং দুর্ঘটনায় বলি লোকটির হাবভাব কি রকম ছিল এই উপস্থাপনা এমনভাবে রূপান্তরিত করা যেতে পারে, যার ফলে অ্যালিয়েনেশন ঘটে। প্রত্যক্ষদর্শী এবার হুবহু তার ভঙ্গীর দিকে নজর দেন—সযত্নে অনুকরণ করে দেখান—সম্ভবতঃ ধীর গতিতে; এইভাবে তিনি ছোট্ট ঘটনাটি অ্যালিয়েনেট্ করেন; তার গুরুত্ব সম্বন্ধে জোর দেন এবংএটাকেলক্ষ্যণীয়করেতোলেন।

অতএব এপিক থিয়েটারে অ্যালিয়েনেশনের ক্ষেত্রে স্ট্রীট কর্নার জমায়েতের যথেষ্ট উপযোগিতা রয়েছে তার প্রমাণ পাওয়া গেল। অল্পকথায় দৈনন্দিন স্বাভাবিক, নিত্য-নৈমিত্তিক ঘটনায় অ্যালিয়েনেশন উপস্থিত, যে ঘটনার সঙ্গে শিল্পের সম্পর্ক অতি নগণ্য। এপিক থিয়েটারের কোরাস, ডকুমেন্টারী প্রোজেকশান—সোজাসুজি দর্শককে উদ্দেশ্য করে অভিনেতাদের কথা বলা—এসবেরই অন্তর্নিহিত উদ্দেশ্য ঠিক এটাই।

রাস্তার দৃশ্যকে মডেল হিসেবে ব্যবহার করে আমরা এপিক থিয়েটারের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে, কোনো ঘটনা সামাজিক অর্থবহ কিনা তার মানদণ্ড নির্ণয় করতে পারি।

—ডী সট্রাসেন্ সীনে—গ্রুন্ডমোডেল আয়েনেস্ এপিশেন
থেআটরস্ ভেরজুখে : ব্রেশ্ট, ১০, ১৯৫০

থিয়েটারের সাহিত্য করণ :
'ডি ড্রাইগ্রোশেনওপের'

সঙ্গীতকার কুর্ট ভাইল-এর সহযোগিতায় ১৯২৮ সালে লিখিত ব্রেশ্‌ট-এর এ নাটক তাঁর সৃষ্টিশীল কর্মকাণ্ডের সেই পর্বের ফলশ্রুতি যখন মার্কসবাদী জীবনদর্শনের সঙ্গে তাঁর ক্রমশ পরিচিতি ঘটছে। অবজেকটিভ দৃষ্টিভঙ্গী থেকে বলা যায় এ নাটকে তাঁর অ্যালিয়েনেশন বা বিচ্ছিন্নতার স্পষ্ট চেহারা বিদ্যমান। এ নাটকের ভঙ্গী দর্শকের সঙ্গে ঘটনা বা চরিত্রের একাত্মতা সচেতনভাবে বাতিল করে, এক বৈজ্ঞানিক নিরপেক্ষতার পরিবেশ সৃষ্টি করে। নানাবিধ দৃশ্যগ্রাহ্য পদ্ধতি মারফৎ—পর্দায় প্রতিফলিত দৃশ্যের শিরোনামা, মঞ্চে ব্যবহৃত স্পষ্ট লাইট ও বাদ্যযন্ত্রগুলি দর্শকের দৃষ্টিগোচরীভূত করা, পর্দার দড়ি, এবং প্ল্যাকার্ড, বিশাল বিশাল ব্যঙ্গ চিত্র ইত্যাদি মারফৎ দর্শককে সর্বদা সচেতন রাখার চেষ্টা চলে যে তাঁরা একটি থিয়েটারে বসে নাটক দেখছেন, ঘটনার সঙ্গে একাত্মতার কোনো অবকাশ নেই। ব্রেশ্‌ট বলেন :

> 'সেই বর্ণনা বা বিবরণীই যথার্থ যা নিরাসক্তি সৃষ্টি করে, কারণ এর ফলে আমরা বিষয়বস্তুকে সঠিকভাবে চিনতে পারি। একই সঙ্গে আমাদের মনে হয় ঐ বিষয়বস্তু অপরিচিত। ক্ল্যাসিকাল ও মধ্যযুগীয় থিয়েটারে নাটকের চরিত্রকে মানুষ বা পশুর মুখোশ পরিয়ে তাঁকে দর্শকের চোখে অ-পরিচিত করে তোলা হোতো; এশীয় থিয়েটারে আজও সঙ্গীতময় এবং আঙ্গিক সম্বলিত অভিনয়ের দ্বারা নাটকের চরিত্রের সঙ্গে দর্শকের বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টি করা হয়। এসব পদ্ধতি দর্শকের সঙ্গে নাটকের চরিত্রের

একাত্মতার ক্ষেত্রে প্রতিবন্ধকতা সৃষ্টি করে।

—ক্লাইনেস্ অর্গানন ফ্যুরডাস থেআটর : ব্রেশ্‌ট

অনুচ্ছেদ, ৪২

আবার :

> গ্যালিলিও ঘড়ির দোলকের মত ঝাড়-লণ্ঠনের দোদুল্যমান গতি দেখে বিস্মিত হন ; এই গতি তাঁর চোখে আশাতীত ও দুর্জ্ঞেয় বলে মনে হয়। ফলে তিনি পরীক্ষার দ্বারা এর গতি নির্ধারণ করতে সক্ষম হন। এই দৃষ্টিভঙ্গী যা একইভাবে বিস্মিত ও সচেতন করে—মানুষের সামাজিক জীবনকে থিয়েটারে প্রতিফলিত করতে গিয়ে তাই করা উচিত। পরিচিতকে বিচিত্র হিসেবে দেখিয়ে—এ থিয়েটার দর্শককে বিস্মিত করবে।

—ঐ অনুচ্ছেদ, ৪৪

বুর্জোয়া থিয়েটারের মোহজাল সৃষ্টি করার প্রচেষ্টা ব্রেশ্‌ট-এর চোখে অবজ্ঞাসূচক তাই তিনি চান :

> "আমোদের বা আনন্দদানের মাধ্যম যেন শিক্ষার সামগ্রী হয়ে ওঠে।

—আনমেরকুংগেন ৎসুর ওপের 'ভেরজুখে' : ব্রেশ্‌ট, পৃ ১১০

প্লটের বদলে 'বিবরণ ধর্মী' গঠন এবং 'প্রতিটি স্বয়ংসম্পূর্ণ দৃশ্য' হোলো যথার্থ বর্ণনামূলক ভঙ্গী যা দর্শককে কোনো সিদ্ধান্ত গ্রহণের পরিবর্তে বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বনে সাহায্য করে। এই দৃষ্টিভঙ্গী হোলো ব্যঙ্গাত্মক নিরাসক্তি। পরিচিতকে বিচিত্র হিসেবে দেখানোর প্রচেষ্টা যথার্থই এই ব্যঙ্গাত্মক মানসিকতা যা দর্শককে দ্রষ্টব্য বস্তু থেকে বিচ্ছিন্নতা বজায় রেখে বস্তুটিকে বিচার করার সুযোগ দেয়। ১৯২৯ সালে জর্মন সমালোচক আলফ্রেড ভ্যবলিন বলেন :—

"লেখকের নিয়াশক্তি তাঁকে চরিত্রের ভাগ্যের
সঙ্গে কিংবা ঘটনার বিকাশের সঙ্গে জড়িয়ে
ফেলতে দেয় না।"

ব্রেশ্‌ট-এর থিয়েটারে বিশেষভাবে 'ডী ড্রাইগ্রোশেনওপের' নাটকের প্রযোজনায় এই ব্যঙ্গাত্মক মনোভাব সুন্দরভাবে প্রমাণ পেয়েছে ; কারণ তীক্ষ্ণ ব্যঙ্গের মাধ্যমে এক বিচ্ছিন্নতার পরিবেশ সৃষ্টি হয়। পীচাম্‌-এর ধর্মীয় প্ল্যাকার্ড তার নির্মম অপরাধমূলক কাজের সঙ্গে বৈপরীত্যে বাঁধা। ব্রেশ্‌ট-এর আলঙ্কারিক এবং প্রায়শঃই বাইবেল থেকে উদ্ধৃতির শিরোনামা সমূহ—চোর ও দেহোপজীবিনীদের সঙ্গে বৈপরীত্যে বাঁধা। সঙ্গীতও ঠিক এই ধরনের তীব্র শ্লেষাত্মক কিংবা তার সুর ও কথায় চরম বিপরীতধর্মী ভঙ্গী উল্লেখযোগ্য। এর উদ্দেশ্য রোমান্স ও বাস্তবের মধ্যে পার্থক্য টানা, ভাবপ্রবণতা এবং মানুষের প্রকৃত কার্যকলাপের বৈচিত্র্যকে ধরার চেষ্টা কিংবা ভেডেকিন্‌ড যাকে বলেছেন 'বুর্জোয়া নৈতিকতা' ও 'মানবিক নৈতিকতা'। নাটকটির মূল লক্ষ্য বুর্জোয়া সমাজের ভান, ভণ্ডামির মুখোশ উন্মোচন ও তীব্র কশাঘাতে উক্ত সমাজব্যবস্থাকে জর্জরিত করা।

'ড্রাইগ্রোশেনওপের' সংক্রান্ত টীকায় ব্রেশ্‌ট থিয়েটারের 'সাহিত্যকরণ'-এর জন্য স্লাইডের মাধ্যমে শিরোনামা ব্যবহারের প্রয়োজনের কথা উল্লেখ করেন। 'সাহিত্যকরণ'-এর অর্থ ক্রিয়ার মাধ্যমে আইডিয়াকে প্রকাশ করা ; বিধিবদ্ধ চিন্তাকে ক্রিয়ার সঙ্গে মেশানো।

দৃশ্যগত শিরোনামার বিরুদ্ধে প্রচলিত থিয়েটার বলতে পারে যে নাট্যকারের যা বক্তব্য নাটকের মাধ্যমেই তা বলা উচিত—নাট্যকারের কাজের দ্বারাই তাঁর যা কিছু বক্তব্য তা বলা উচিত। এক্ষেত্রে ব্রেশ্‌ট বলেছেন জটিল দৃষ্টিভঙ্গী অভ্যাস করতে হবে। প্রতিটি দৃশ্যের একটি বিশেষ শিরোনামা থাকলে দর্শক স্থিরবুদ্ধি নিয়ে বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গীসহ থিয়েটার দেখতে পারবেন। এবং এই দৃষ্টিভঙ্গী দ্বারাই দর্শক অভিনেতার কাছ থেকে আরো সুন্দর সুষ্ঠু অভিনয় দাবী করতে পারবেন। কারণ শিরোনামার ফলেই নাটকের প্রতিটি ঘটনা থেকে চমকের ব্যাপারটি অন্তর্হিত হয়েছে ; ফলে অভিনেতা নতুন ভঙ্গীতে এই ঘটনাকে চিত্তাকর্ষক এবং আকর্ষণীয় করে তুলতে চেষ্টা করেন।

থিয়েটারের এই 'সাহিত্যকরণ'-এর ফলে, থিয়েটার, সংবাদপত্র, পোস্টারশিল্প ও নির্বাক চলচ্চিত্রের সঙ্গে এক পর্যায়ে আলোচিত হতে পারে। দর্শক এর ফলে খেলাধুলার আসরে যে নিরাসক্ত বিবেচকের ভূমিকা তা গ্রহণ করতে সমর্থ হন। নাটকের মধ্যে গান এবং শিরোনামার দ্বারা পদে পদে নাটকের ধারা ভঙ্গ করা হয়। দৃষ্টিগোচর বাদ্যযন্ত্র ও আলোকসম্পাতের যন্ত্রাদির সঙ্গে অভিনেতার অভিনয় পদ্ধতি এমন হবে যেখানে শিরোনামায় উল্লিখিত ঘটনাকে প্রকাশ করার ব্যাপারে দর্শকের বিস্ময়ের কোনো অবকাশ যেন না থাকে। এই নতুন নীতির মূল কথা হোলো 'দ্রষ্টব্যের পদ্ধতিটাকেই দৃষ্টিগোচর করে তুলতে হবে।'

ব্রেশ্‌ট মনে করতেন অভিনেতার কাজ—অনুভূতির প্রকাশ নয়—'বিশেষ দৃষ্টিভঙ্গী' বা 'গেষ্টেন'-এর প্রকাশ। 'ড্রাইগ্রোশেন-প্রোৎসেস' প্রবন্ধে তিনি বিশদভাবে 'গেসটুস' সম্বন্ধে আলোচনা করেন। অভিনেতা কোনোভাবেই দর্শকের ওপর মোহ সৃষ্টি করে এমন অবস্থা সৃষ্টি করতে দেয় না। দর্শকের এই মোহাচ্ছন্ন হবার সুযোগকে বিশেষ শিল্পভঙ্গীর মাধ্যমে রুখতে হয়।

এই 'অ্যালিয়েনেশন' যদি অভিনেতাকে কার্যকরী করতে হয় তাহলে অভিনেতা দর্শককে যা দেখাতে চান তা স্পষ্ট ভঙ্গীর মাধ্যমে দেখাতে হবে। ভঙ্গীর অর্থ আমাদের তাবৎ অভিব্যক্তির যন্ত্র। দর্শকের সঙ্গে মঞ্চের মধ্যে যে 'চতুর্থ দেওয়াল'—যার অর্থ মঞ্চের ঘটনা আসলে ঘটছে দর্শকের উপস্থিতি ছাড়াই—এই মোহাবিষ্টকারী চিন্তা সর্বতোভাবে পরিত্যাগ করতে হবে। তা যদি সম্ভব হয় তাহলে অভিনেতা সরাসরি দর্শকের মুখোমুখি হতে পারেন।

সচরাচর দর্শকের সঙ্গে মঞ্চের যোগাযোগ হয় একাত্মতা বা 'এম্‌প্যাথি'-র মাধ্যমে। গতানুগতিক অভিনয়ের ভঙ্গীতে অভ্যস্ত অভিনেতা আজকাল এই 'এমপ্যাথি'-র ওপর এত বেশী গুরুত্ব আরোপ করেন যে দেখে মনে হয় 'এটাই তাঁর শিল্পের মূল এবং একমাত্র উদ্দেশ্য।' 'অ্যালিয়েনেশন'-এর উদ্দেশ্য সম্পূর্ণ বিপরীত। 'অ্যালিয়েনেশন' পদ্ধতির ভঙ্গী এমনই যার ফলে 'এম্‌প্যাথি'-র বা একাত্মতার কোনো সুযোগ সেখানে থাকে না—অন্ততঃ সাধারণ ভাবে থাকে না।

অভিনেতা চরিত্রচিত্রণ করতে গিয়ে,সম্পূর্ণভাবে একাত্মতা বর্জন করবেন না। এই একাত্মতা তিনি ততটুকুই দেখাবেন যতটুকু একজন সাধারণ লোক, যার অভিনয় সম্বন্ধে কোনো যোগ্যতা নেই, তিনি যদি কোনো লোককে পরিচয় করিয়ে দেন বা তিনি যদি কারো আচার-আচরণ দেখাতে চান, তাতে যতটুকু একাত্মতার অবকাশ ততটুকুই দেখাবেন। 'লোকের আচার-আচরণ দেখানো'-র অসংখ্য ঘটনা দৈনন্দিন জীবনে ঘটছে। কোনো বন্ধুর আচরণ যদি কেউ নকল করে দেখায় তা হলে ততটুকুই দর্শকের সামনে তুলে ধরবেন।

প্রচলিত থিয়েটারে দর্শকের উপস্থিতিতে প্রথম অভিনয় রজনীতে পর্যন্ত একাত্মতাকে অভিনেতা টেনে নিয়ে যান—এপিক থিয়েটারে এই একাত্মতার কাজ অনেক আগেই শেষ হয়ে যাবে। আসলে মহড়া চলাকালীন অভিনেতা যখন তাঁর ভূমিকা শিখছেন মহড়ার মাধ্যমে, তখনই এই একাত্মতার পাট চুকে যাবে। যখন অভিনেতা চরিত্রের মুখোমুখি তখন তাঁর দৃষ্টিভঙ্গী হবে একাধারে বিস্মিত এবং প্রতিরোধী। অভিনেতা শুধু নাটকের ঘটনাই সমস্ত বৈশিষ্ট্য সমেত আত্মস্থ করবেন না, যার চরিত্রচিত্রণ করতে যাচ্ছেন সেই বিশেষ মানুষটির আচার-আচরণগুলি পর্যন্ত তাঁকে পুঙ্খানুপুঙ্খ ভাবে আত্মস্থ করতে হবে। পার্ট মুখস্থ করার আগে তিনি মুখস্থ করবেন যেসব জিনিষ তাঁকে বিস্মিত করেছে এবং কি ভাবে সেই জিনিষকে প্রতিরোধ করতে চেয়েছেন। চরিত্র সম্বন্ধে অভিনেতার এটাই ব্যাখ্যা। উপরন্তু গুরুত্বপূর্ণ মুহূর্তগুলিতে তাঁকে আভাষ দিতে হবে যা যা তিনি করছেন না—তাহলে যা যা তিনি করছেন সেটি সঠিকভাবে উপস্থিত হবে। অর্থাৎ তিনি এমনভাবে অভিনয় করবেন যেন দর্শক সুস্পষ্টভাবে বিকল্প চরিত্রটিও দেখতে পান এবং অন্য সম্ভাব্য বিকল্পের আভাষ পান।

উদাহরণস্বরূপ অভিনেতা যদি কাউকে বলেন—'তোমাকে আমি সমুচিত শিক্ষা দেব'—যেন মনে না হয় তিনি বললেন—'তোমাকে আমি ক্ষমা করে দিলাম।' অভিনেতা যদি অভিনেয় চরিত্রে তাঁর সন্তানদের ঘৃণা করার কথা বলেন—যেন মনে না হয় তিনি তাদের ভালোবাসেন। তিনি যা করছেন না, তা যেন যা করছেন, সেখানে স্পষ্ট হয়। অতএব তাঁর সমস্ত উক্তি এবং

অভিব্যক্তি যেন রক্ষা হয়। চরিত্রটিকে এরকম/ওরকম নয় এই উক্তির মত স্পষ্ট করে তুলতে হবে।

নিজেকে চরিত্রের মধ্যে সম্পূর্ণভাবে বিলীন করে দিলে তাঁর কোনো কিছুই আর অবশিষ্ট থাকবে না। তিনি লীয়ার, হারপাগন কিংবা শোয়েইক নন; দর্শকের কাছে তিনি এঁদের তুলে ধরে দেখাচ্ছেন। তিনি কখনও নিজেকে (সেই সঙ্গে তার সম্পর্কেও) এই মিথ্যা ধারনায় বিভ্রান্ত হতে দেবেন না, যে তিনি নিজেকে সম্পূর্ণভাবে আপাদমস্তক বদলে ফেলেছেন। নিম্নলিখিত উদাহরণ থেকে অভিনেতারা এর অর্থ খুবই স্পষ্ট বুঝতে পারবেন। পরিচালক যখন কোনো অভিনেতাকে বিশেষ কোনো একটি অংশে অভিনয় করে দেখান তখন পরিচালক নিজে সম্পূর্ণভাবে একাত্ম হয়ে যান না, কারণ চরিত্রটি তাঁর নয়, তিনি শুধু গুরুত্বপূর্ণ বক্তব্যটি তুলে ধরেন এমন ভাবে যেন চরিত্র-চিত্রণ সম্বন্ধে তিনি কিছু প্রস্তাব দিচ্ছেন।

এ ধরনের অভিনয়ে অভিনেতার ভঙ্গী এমন হবে যেন সমস্ত অনুভূতিকেই তিনি দৃশ্যগ্রাহ্য করে তুলতে পারেন। অভিনেতা তাঁর অভিনীত চরিত্রের আবেগের একটি ভঙ্গী খুঁজে বার করবেন—এমন কোনো ক্রিয়া যার মাধ্যমে বোঝা যাবে তাঁর ভিতরে কী আন্দোলন চলছে। আবেগ এমন হবে যেন তা প্রকাশযোগ্য হয়; তাকে যেন মূর্ত করে তোলা যায়।

'অ্যালিয়েনেশন'-এর উদ্দেশ্য হোলো সেই 'সামাজিক ভঙ্গী'-কে বিচ্ছিন্ন করা যা সমস্ত ঘটনার মূল কথা। 'সামাজিক ভঙ্গী' বলতে বোঝাচ্ছে কোনো একটি বিশেষ যুগে মানুষে মানুষে সামাজিক সম্পর্কের ভঙ্গীগত অভিব্যক্তি।

সমাজের পরিবর্তনকল্পে এমনভাবে তাকে সাজাতে হবে যেন চাবিকাঠি থাকে সমাজের হাতে। এর সবচেয়ে উপযোগী উপায় হোলো প্রতিটি দৃশ্যের জন্য এক একটি শিরোনামা। এই শিরোনামার অবশ্যই ঐতিহাসিক তাৎপর্য থাকবে।

এই শিরোনামার ভঙ্গী—'দৈনন্দিন ঘটনাকে ঐতিহাসিক পর্যায়ে উন্নীত করা' হোলো এপিক থিয়েটারের উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য। নাটকের ঘটনা অভিনেতা এমনভাবে অভিনয় করবেন যেন সেটি ঐতিহাসিক ঘটনা। ঐতিহাসিক ঘটনা একবারই ঘটে এবং সেখানেই শেষ। এই ঘটনাগুলি বিশেষ

বিশেষ যুগের সঙ্গে জড়িত। অভিনেতাকে বর্তমান ঘটনা ও আচরণ থেকে সেই রকম দূরত্ব বজায় রাখতে হবে যেমন ঐতিহাসিক রাখেন অতীতের ঘটনা ও আচরণ থেকে।

এপিক থিয়েটারে 'অ্যালিয়েনেশন'-এর প্রধান গুরুত্ব হোলো পৃথিবী কিভাবে চলছে সেটা স্পষ্ট হোলে পৃথিবীকে পরিবর্তন করা সম্ভব হবে—এই বক্তব্য তুলে ধরা। তাহলে এই নতুন থিয়েটার প্রচলিত থিয়েটারের সমস্ত কুসংস্কার এবং ধ্যানধারণা থেকে মুক্ত হতে পারবে।

'ড্রাইগ্রোশেনওপের' সম্পর্কে ব্রেশ্‌ট-এর ব্যঙ্গাত্মক বৈপরীত্য তিনি নিয়েছেন জন গের-র অষ্টাদশ শতাব্দীর অপেরা থেকে। তিনি তৎকালীন সমাজের অনেক ধ্যানধারণাকে আক্রমণ করেছেন, (রাজনীতি, বিবাহ, থিয়েটারী এবং ব্রিটিশ কারাব্যবস্থা) কিন্তু তাঁর মূল কথা হোলো অভিজাততন্ত্রের আচার-আচরণ ও রীতিনীতি। দস্যুকে রাজসভাসদের চরিত্র আরোপ করে এবং দেহোপজীবিনীদের অভিজাত রমণীদের লাবণ্যে ভূষিত করে, সে মঞ্চে একটিও অভিজাত চরিত্র না এনে অভিজাতদের সমস্ত ঘৃণ্য অপকীর্তিকে তুলে ধরেছেন। ব্রেশ্‌ট অধিকাংশ চরিত্র নিয়েছেন গে-র কাছ থেকে, এছাড়া কয়েকটি রসিকতা (বিশেষভাবে বিবাহ সংক্রান্ত)। ব্রেশ্‌ট-এর সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ঋণ হোলো সমাজের উচ্চ ও নিম্ন শ্রেণীর শ্লেষাত্মক বৈপরীত্য—যেটি তিনি তাঁর সমসাময়িক দৃষ্টিভঙ্গীতে ঢেলে সেজেছেন। 'ড্রাইগ্রোশেনওপের'এর আণ্ডারওয়ার্ল্ড এক রসাতলের চেহারা যার সঙ্গে গে-র চেয়ে ভেডেকিন্ড-এর মিল বেশী। চোরেরা তাদের আচার-আচরণ হারিয়েছে, দেহোপজীবিনীরা তাদের লাবণ্য। মনোহর পলি পীচামকে একটু মোটা দাগে আঁকা হয়েছে এবং বেপরোয়া ম্যাক্‌হীথ-কে ব্রেশ্‌ট তাঁর নাটকে গুণ্ডা হিসেবে এঁকেছেন অনেকটা 'বাল' নাটকের ক্রাগ্‌লে-র কিংবা 'মান ইস্‌ট মান'-এর বৃটিশ সৈন্যদের মত। এই পরিবর্তনের ফলে গে-র আনন্দময় জগত হয়ে উঠেছে তিক্ত কশাঘাত, তাঁর হাল্কা রসালাপ হয়ে উঠেছে ফাঁসীর হাসি, এবং গে-র সাহিত্য গুণসম্পন্ন কথোপকথন এখানে হয়ে উঠেছে আঞ্চলিক ভাষার দাপাদাপি।

এই পরিবর্তনের তাৎপর্য হোলো ব্যঙ্গ। ব্রেশ্‌ট-এর নাটক শুধু অভিজাত নয়, সরাসরি বুর্জোয়া সমাজকে আক্রমণ। ভদ্র আচরণজনিত দস্যুর বদলে

'ম্যাকি দি নাইট' এখানে চোর, গুণ্ডা, খুনী, নারীধর্ষণকারী—যার আচরণ, আপাদমস্তক শহুরে। বয়স্ক, টেকো, স্ফীতোদর ম্যাকি, আল-কাপোনদের মত এক গুণ্ডা যে সর্বদা নিজেকে ব্যবসায়ী বলে পরিচয় দিতে ভালোবাসে ; আসলে সে নিজের খাতাপত্তর সযত্নে চালু রাখে, ছিমছাম কর্মপদ্ধতি পছন্দ করে, কার্যকরী সংগঠনে আস্থাশীল। রক্তারক্তি যদিও তার মনঃপূত হয় না (সবসময় সে হাত ধোয়) তার কারণ বেপরোয়া মারদাঙ্গা তার পরিচয়ের দিক থেকে অসম্মানজনক।

ম্যাকির সাকরেদরা যখন কিছুক্ষণ আগেই কয়েকটি মস্তক চূর্ণ করে এসেছে তখন ম্যাকি তাদের বলেন :

'রক্তের কথা মনে হলেই আমার গা বমি বমি
করে।' 'তোমরা কোনোদিন ব্যবসাদার হতে
পারবে না। তোমরা নরখাদক—ব্যবসাদার
হতে পারবে না।'

'ড্রাইগ্রোশেনওপের' নাটকের টীকায় ব্রেশ্‌ট লিখেছেন, গুণ্ডা ও ব্যবসায়ীর মধ্যে পার্থক্য হোলো গুণ্ডা 'প্রায়শঃই কাপুরুষ হয় না।' 'ড্রাইগ্রোশেন রোমান'-এ ব্রেশ্‌ট ম্যাকিকে এক সম্পদশালী ব্যাঙ্ক মালিক হিসেবে দেখিয়েছেন, যার অসংখ্য দোকানের মালিকানা রয়েছে। নাটকে অবশ্য ম্যাকি কখনও আইন-সম্মত ব্যবসায়ে লিপ্ত হয় না। পলিকে সে বলে :

'কথাটা আমাদের মধ্যেই থাক। কয়েক
সপ্তাহের মধ্যেই আমি পাকাপাকিভাবে ব্যাপক
ব্যবসায়ে নামছি। এ ব্যবসা নিরাপদ এবং
লাভজনক।'

চোরেরা, বৃহৎ ব্যবসায়ী ও ব্যাঙ্কের সঙ্গে প্রতিযোগিতায় নামছে এবং এই প্রতিযোগিতা তাদের পিছু হটতে বাধ্য করছে। ম্যাকি তার বিদায় ভাষণে দুঃখ প্রকাশ করে বলে সে হোলো—'লুপ্তপ্রায় শ্রেণীর লুপ্তপ্রায় প্রতিনিধি।' অতি ক্ষুধার্তরা তাকে গিলতে চলেছে।

'আমরা যারা, বুর্জোয়া শিক্ষানবীশ, যারা
সততার সঙ্গে ছোট দোকানদের ক্যাশবাকসে

সততার সঙ্গে সিঁদ কাটি; তারা ব্যাঙ্কের
পৃষ্ঠপোষকতাপুষ্ট বড় বড় কোম্পানীর চাপে
পড়ে অক্কা পাচ্ছি। ব্যাঙ্কের শেয়ারের
তুলনায় তালাভাঙা কতটুকু? ব্যাঙ্ক প্রতিষ্ঠার
তুলনায় ব্যাঙ্ক ডাকাতি অকিঞ্চিৎকর। একটি
লোককে কাজে লাগানোর তুলনায় খুনখারাপি
কতটুকু?'

ব্রেশ্‌ট-এর নৈতিক আক্রমণের চেহারা দেখি জোনাথান পীচামের চরিত্রে, যে আরেকজন ছোট ব্যবসাদার এবং গুরুত্বপূর্ণ অপরাধে লিপ্ত। পীচাম সুস্থ সবল মানুষকে পঙ্গু করে। বিকৃত করে, বা অঙ্গচ্ছেদ করে—কৃত্রিম অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ লাগিয়ে ব্যবসা করে। এই পঙ্গু লোকেদের দেখিয়ে মানুষের বিরক্তি না সৃষ্টি করে তাদের আবেগাপ্লুত করাই পীচামের ব্যবসার মূল কথা। বড় লোকের বদান্যতার আবেগে সুড়সুড়ি দিয়ে পীচাম ব্যবসা চালায়। তার ব্যবসার মূল কথা—বড়লোকরা দারিদ্র্য, দুর্দশা সৃষ্টি করে; কিন্তু তাকে দেখে সহ্য করতে পারে না, অতএব তাদের এই দুর্বলতার সুযোগ গ্রহণ করে ব্যবসা চালানো—এই সমাজের উপযুক্ত মানসিকতা। ম্যাকি যদি অপরাধ ও ব্যবসার সম্পর্কের চিত্র হিসেবে নাটকে এসে থাকে—পীচাম সেখানে স্বার্থপর ধনতান্ত্রিক নৈতিকতা ও খ্রীষ্টধর্মের আত্মোৎসর্গী নৈতিকতার চিত্র। পীচাম বলে খ্রীষ্টান ভ্রাতৃত্ব এই বুর্জোয়া সমাজে এক অতিশয়োক্তি। পীচাম গায়:

'তোমার ভাই তোমাকে ভালবাসতে পারে
কিন্তু দুজনের মত খাবার যখন কম পড়ে
তখন সে তোমায় লাথি মারবে।'

আগে পেট তারপর নীতিবাক্য।

ব্রেশ্‌ট-এর এই ব্যঙ্গ বুর্জোয়া সমাজব্যবস্থার ব্যবসায়িক লেনদেন এবং ধর্মীয় অনুশাসন ছাড়াও তার সমস্ত সামাজিক আচরণের প্রতি তীব্র কটাক্ষ। বিবাহ, প্রেম, পুরুষের বন্ধুত্ব, বিচার ব্যবস্থা সবই ব্রেশ্‌ট-এর আক্রমণের বিষয়-বস্তু। ম্যাকির সঙ্গে পলির বিবাহ—এক আদর্শ ভোজসভা-মদ্যপান, উপহার, বর্বর রসিকতা, পেটুক অতিথি—সবই উপস্থিত—শুধু—এ ভোজসভা অনুষ্ঠিত

হচ্ছে এক আস্তাবলে এবং আসবাবপত্র সবই চোরাইমাল। প্রেমের বিষয়টি এ নাটকে এক চরম নীতির পরিচায়ক। ম্যাকি ও তার—পুরনো বান্ধবী গিনি জেনী, তাদের অতীতের প্রণয়লীলা সম্বন্ধে গান করে—যেখানে গর্ভপাত, বেশ্যাবৃত্তি, যৌনব্যাধি সব কিছুই উল্লেখিত হয় এবং জেনী ম্যাকির প্রতি তার প্রেমের পরিচয় দেয় মাত্র কয়েক ডলারের জন্য দু দুবার তার সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করে।

বুর্জোয়া সমাজের কয়েকটি দলিল পত্র

প্রেম নিয়ে ব্যবসা

বিখ্যাত আমেরিকান রেডিও ও টেলিভিশন ভাষ্যকার এডওয়ার্ড. আর মারো—১৯৫৮ সালে 'প্রেম নিয়ে ব্যবসা' শীর্ষক এক দীর্ঘ বেতার অনুষ্ঠানে এক জাতীয় কলঙ্কের মুখোশ উন্মোচন করেছেন। মারো বলেন, আমেরিকান সেনেট এবং নিউইয়র্ক পুলিশ বিভাগ এক তদন্ত শুরু করেন যার ফলে জানা যায় যে কেবলমাত্র নিউইয়র্ক শহরেই শিল্প ও ব্যবসা সংক্রান্ত বিভিন্ন সংগঠনের নির্দেশাক্রমে আনুমানিক ৩,০০০ থেকে ৩০,০০০ কল্‌গার্ল কর্মরত। এর জন্য উক্ত ব্যবসায়ী মহল এবং শিল্পসংগঠন আনুমানিক ১০০,০০০ মার্ক খরচ করেন।

হামবুর্গ থেকে প্রকাশিত বিখ্যাত পত্রিকা 'ডশ্‌পীগেল'-এ ঐ বেতার অনুষ্ঠানের সংক্ষিপ্ত সমাচারে প্রকাশিত বক্তব্য নিম্নরূপ :

মারো : সমাচারের শিরোনামা—'যৌন ব্যবসা'। এই রিপোর্ট প্রস্তুতি-কল্পে আমাদের রিপোর্টার তিন মাস ধরে দেশের বিভিন্ন মানুষের সাক্ষাৎকার সংগ্রহ করেন। আমাদের এই তদন্তের বিষয়বস্তু প্রাচীন বেশ্যাবৃত্তি। কিন্তু আধুনিক শিল্পোন্নত সমাজব্যবস্থায় এর আবির্ভাব নতুন ভঙ্গীতে এবং তার প্রতিক্রিয়া সম্পূর্ণ ভিন্ন। এই ভঙ্গীর নতুন নাম—'কল্‌গার্ল'। 'কল্‌গার্ল' বা 'পার্টিগার্ল' বর্তমানে তাদের যে নামেই ডাক না কেন, এঁরা বেশ্যাবৃত্তির ক্ষেত্রে অভিজাত শ্রেণী। এঁদের জীবনযাত্রার মান তথাকথিত দেহোপজীবিনীদের তুলনায় অনেক উন্নত।—জনৈক কারখানার মালিক বলেন :

'আমাদের খরিদ্দারের আমরা এই ভালোবাসা
উপহার দিতে বাধ্য। তাঁরা ব্যবসা সংক্রান্ত

কাজে যখনই আসেন তখনই জিজ্ঞাসা করেন—
এবারে ভালো নম্বরী কিছু আছে?"

মারো ॥ কোনো এক বিশেষ খরিদ্দারকে এই ধরনের উপহার দেওয়া হলে তিনি ব্যাখ্যা করে বলেন কিভাবে তিনি এই কল্‌গার্ল বাছাই করেন।

ভদ্রলোক ॥ নিউইয়র্কে এইরকম একজন খ্যাতনাম্নী মহিলা আছেন যিনি আমাদের মত কোটিপতিদের হয়ে ফাইফরমাস খাটেন। তাঁর কাছে কতকগুলি অপরিচিত নামের তালিকা আছে। প্রতি বছর যে সব মেয়েরা ঐ মহিলার কাজ করে, তিনি তাদের ফোটো সমেত একটি বই প্রকাশ করেন। এই বইটি মহিলা তাঁর বিশেষ বিশেষ খরিদ্দারদের কাছে পাঠান। বড় বড় কোম্পানি যখন পার্টি দেয় সেখানে তিনি কষ্ট করে তাঁর অধীনস্থ মেয়েদের পাঠান। অধিকাংশ মেয়েরা মজুরী বাবদ ৩০০০ থেকে ৫০০০ ডলার দাবী করেন। ক'টা মেয়েরই বা এ টাকা রোজগার করার সুযোগ আছে? আমেরিকায় বড বড় কোম্পানির সঙ্গে তাঁরা রীতিমত ব্যবসা করেন।

মারো ॥ আমাদের রিপোর্টার জানাচ্ছেন এরকম কয়েকটি ব্যবসায়ী প্রতিষ্ঠান মাস মাহিনায় একজন বা দুজন কল্‌গার্ল রাখেন জনসংযোগ বিভাগের অধীনে।

অনৈক কল্‌গার্লের বক্তব্য ॥ একটি কারখানার সঙ্গে আমার ব্যবসায়িক লেন-দেনের অ্যাকাউন্ট আছে। কোনো খরিদ্দার শহরে এলেই তাঁরা আমাকে ডেকে পাঠান।

অন্য এক কল্‌গার্ল ॥ তখন কারখানার মালিক ভদ্রলোককে কোম্পানি নিজের পয়সা খরচ করে থিয়েটার সিনেমা বা খরিদ্দার যা দেখতে যান তার ব্যবস্থা করে। তারপর রাত দুটো নাগাদ—আমরা খরিদ্দারের হোটেলে যাই। তারপর আগের দিন সকালে, মৌখিক যে সব কথাবার্তা হয়ে ছিল তার লিখিত

চুক্তি সংক্রান্ত কথাবার্তা হয় কোম্পানির সঙ্গে। ওসব কথাবার্তার পর আমি কারখানার মালিক ভদ্রলোকের সঙ্গে শয্যায় যাই। মালিক ভদ্রলোক ভাবেন এটি হোলো তাঁর সবচেয়ে স্মরণীয় মুহূর্ত।

৩য় কলগার্ল॥ আমি অনেক বড় বড় কোম্পানির সঙ্গে কাজ করি। অধিকাংশ লোক যাঁদের সঙ্গে আমার কথাবার্তা হয় তাঁরা এ দেশের অর্থনৈতিক জগতের এক একজন দিকপাল। তাঁরা আমাদের মত কলগার্লের সমস্ত কাজ—সাদরে গ্রহণ করেন।

এক আন্তর্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন ব্যবসায়িক প্রতিষ্ঠানের প্রেসিডেণ্ট বলেন :

নিঃসন্দেহে বলা যায় বেশ্যাবৃত্তি সমাজকে নানাভাবে সাহায্য করে। খরিদ্দারদের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক গড়ে তোলাতে এটাই সবচেয়ে দ্রুততর উপায়। এটি একটি অস্ত্র সেটা নিঃসন্দেহে বলা যায় এবং মারাত্মক অস্ত্র সেবিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই।

আইন নিয়ে ব্যবসা

অধ্যাপক এফ. তানেনবাউম তাঁর বই 'ক্রাইম অ্যাণ্ড কমিউনিটি' থেকে বর্তমান সময় সম্বন্ধে নিম্নলিখিত উদাহরণ দেন :

'লস্ অ্যান্জেলস্-এর পুলিশ বিভাগের অধিকর্তা ঐ শহরের জুয়ার আড্ডাগুলির দায়িত্বে যেসব কর্মচারী ছিলেন তাদের নিম্নলিখিত নির্দেশ দেন :

'পুলিশ হামলা রাত দশটা নাগাদ করবে। এ সময়ে যে টেবিলগুলিতে জুয়া খেলা হয় সেগুলিতে যেন টেবিল ঢাকা বিছানো থাকে। আরো দেখবেন মেয়েদের কার্যকলাপ ও পোষাক-পরিচ্ছদ। এসময় যেন খেলা না

চলে এবং আপনাদের অধস্তন কর্মচারীরা যেন
কোনো জটিল অবস্থায় অস্বস্তি বোধ না করেন।'

আমেরিকায় সুপরিকল্পিতভাবে অপরাধমূলক কার্যকলাপ বৃদ্ধি পাওয়ায় একটি বিশেষ ক্ষমতাসম্পন্ন কমিশন কিভাবে অপরাধীরা সমাজের রাজনৈতিক ও অর্থনৈতিক ক্ষেত্রে কাজ করেন, সে রিপোর্ট লিপিবদ্ধ করেন। কিন্তু বাস্তবে কি দেখা যায়? ১৯৫২ সালে আমেরিকায় প্রকাশিত লী. মার্টিমার ও জে. লেট্‌ লিখিত পুস্তক 'গোপন আমেরিকা'—উক্ত বইতে এবং বিভিন্ন সংবাদপত্রে প্রকাশিত প্রবন্ধে দেখা যায় এই সব অপরাধী এবং পুলিশ বিভাগের অধিকর্তা এমন কি সেনেট কমিশনের কর্মীদের মধ্যে গভীর বন্ধুত্বপূর্ণ সম্পর্ক রয়েছে। মার্টিমার ও লেট্‌ উক্ত বইতে আর এক জায়গায় বলেছেন উপরিউক্ত কমিশন গঠন হওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই দুর্ধর্ষ অপরাধীরা সমগ্র আমেরিকায় নানারকম মিথ্যা অপবাদ রটানোর কাজ চালানোর জন্য ১০০ মিলিয়ন ডলারের একটি ফাণ্ড তৈরী করেন যা ১৯৫২ সালের শরৎকালে কয়েকটি রাজ্যে নির্বাচনী কাজে এবং রাষ্ট্রপতি নির্বাচনের ব্যাপারে ব্যবহৃত হয়। ফলে সমস্ত উৎসাহী ব্যক্তিকে এই বলে আশ্বাস দেওয়া হয় যে এই অপরাধী সংস্থা নির্বাচনের গুরুত্বপূর্ণ সময়টিকে সমস্ত রকমে ব্যবহার করতে চায় এবং একাজে তারা সমস্ত শক্তি দিয়ে শত্রুকে ধ্বংস করবে এবং মিত্রগোষ্ঠীকে যথাযোগ্য অর্থকরী সাহায্য দেবে।

সহানুভূতি নিয়ে ব্যবসা

১৯৫৯ সালের ২৫শে মার্চ মিউনিক থেকে প্রকাশিত 'ডয়েট্‌শে ভোখে' পত্রিকায় নিম্নলিখিত ঘটনা প্রকাশিত হয়:—

পশ্চিম জর্মনীতে যদিও আমেরিকান হিতৈষী সংস্থা 'কেয়ার'-এর প্রয়োজনীয়তা অনেক আগেই ফুরিয়ে গেছে, এদেশে এখনও এরকম হিতৈষী বিশেষজ্ঞ রয়েছেন, যাঁরা নিজেদের জন্যে সুসংগঠিতভাবে বিদেশী সাহায্যের সুযোগ পুরোপুরিভাবে ব্যবহার করেন। এই কন্ট্রাকটররা সাহায্য ভিক্ষা করে মহিলা সেক্রেটারীদের হাতে লেখা অসংখ্য চিঠি বিদেশী সংস্থায় এবং বিদেশের নানা ঠিকানায় পাঠান। চিঠিতে খাদ্যদ্রব্য, পরিধেয় বস্ত্র, সিগারেট জাতীয় দ্রব্য, যন্ত্রপাতি জীবনধারণের উপায় হিসাবে সাহায্য ভিক্ষা করে পাঠান।

বার্লিনের এরকম একটি সংস্থার রীতিমত অফিস আছে; গুদাম এবং মাল ডেলিভারী দেবার জন্য লরী ও গোটা পঁচিশেক টাইপরাইটিং মেশিন আছে। তিন মাসের মধ্যে তারা বিদেশে আনুমানিক ৫০,০০০ চিঠি পাঠান। এইভাবে তারা বিদেশ থেকে প্রাপ্ত নানা সাহায্যে গুদাম ভর্তি করে আইনমাফিক কমদামে প্রচুর মুনাফা রেখে সেগুলি বিক্রী করেন।

ফ্রেনস্‌বুর্গ-এর পুলিশ বিভাগ একজন ভিক্ষুকব্যবসায়ীকে গ্রেপ্তার করে। উক্ত ব্যবসায়ী একটি পরিবারকে 'প্রচারের জন্য' কয়েক মাস ধরে পশ্চিম জর্মনীর বিভিন্ন শহরে ঘুরিয়ে বেড়ান। প্রতিদিন তিনি ভিক্ষাবৃত্তি বাবদ এদের কাছ থেকে ১০০ থেকে ২০০ মার্ক পর্যন্ত আদায় করতেন। এদের ওপর জনৈক পুলিশ কর্মচারীর সন্দেহের উদ্রেক হওয়ায় তিনি পিছু নেন এবং লক্ষ্য করেন উক্ত পরিবারের পুরুষটি তাঁর স্ত্রী ও দুটি শিশুকে শতচ্ছিন্ন পোশাক পরিয়ে দিচ্ছেন এবং তাদের মোটরগাড়ীর পিছন থেকে একটি ঠেলাগাড়া বার করে দিয়ে তাদের গ্রামের পথ দিয়ে ভিক্ষা করাচ্ছে।

ড্যুসেলডর্ফ-এর ক্যোনিসস্‌ অ্যাভিনিউর প্রতিটি পথচারী বেশ কয়েক বছর যাবত দুজন ভিখারীকে চিনতেন যারা শতচ্ছিন্ন পোশাক পরে প্রতিদিন তাদের কুৎসিত পেশায় আত্মনিয়োগ করেন। কোনো কারণে তারা দুজন বছর দেড়েক হাজতবাস করতে বাধ্য হন। তারপর একদিন ড্যুসেল্‌ডর্ফ-এর অধিবাসীরা অবাক হয়ে দেখলেন এই দুজন ভিখারী হঠাৎ যুদ্ধে পংগু সৈন্য হিসেবে প্রতিদিন রাস্তায় এক বিশেষ জায়গায় নিজের আসল পা কেটে নকল পা লাগিয়ে টুকিটাকি জিনিষপত্তর বিক্রী করছেন। অনুসন্ধানে দেখা গেল তাঁরা দুজনেই বেশ অবস্থাপন্ন লোক। বছরে তাঁদের আয় আনুমানিক ৩৫ থেকে ৪০ হাজার মার্ক। দুজনেরই বাড়ী, গাড়ী আছে; গাড়ীতে করে তাঁরা এই কাজে আসেন এবং এক লোভনীয় ব্যাংক অ্যাকাউণ্টের অধিকারী।

বিশ্বাসঘাতকতা 'ড্রাইগ্রোশেনওপের' নাটকের একটি বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ বক্তব্য, কারণ নাটকের ঘটনায় এরকম বেশ কয়েকটি শঠতাপূর্ণ ঘটনার পরে চরমে পৌছায় যখন 'ম্যাকি'র ভূতপূর্ব বন্ধু 'টাইগার ব্রাউন' তার সঙ্গে বিশ্বাস-ঘাতকতা করে। ব্রাউন ও ম্যাকি-র পারস্পরিক সম্পর্ক, ব্রেশ্‌ট যেটি গে-র ঘটনায় যোগ করেছেন,—সেটি বুর্জোয়া সমাজে বন্ধুত্বের অন্তঃসারশূন্যতা ও

শঠতার পরিচায়ক। দুজনেই তাদের অতীতে ভারতবর্ষে সৈন্যবাহিনীতে থাকাকালীন দিনগুলির কথা মনে রেখে মনরাখা কথা বলেন। তাদের বন্ধুত্ব আসলে স্বার্থ প্রণোদিত। ম্যাকি অন্য অপরাধীদের খবর দেয় ব্রাউনকে; এই ভাবে ব্রাউন পুরস্কারের এক-তৃতীয়াংশ নিজের পকেটে পোরে এবং পরিবর্তে ম্যাকি-কে পুলিশের হাত থেকে নিরাপত্তা সম্বন্ধে নিশ্চিন্ত করে।

ব্রেশ্‌ট তাঁর টীকায় বলেন ম্যাকি সম্বন্ধে ব্রাউনের 'প্রকৃত ভালবাসা' আছে এবং তার দুটি সত্তার সংঘর্ষে সে যন্ত্রণা ভোগ করে; একটি তার ব্যক্তিগত সত্তা অন্যটি সরকারী কর্মচারীর সত্তা। কিন্তু এ দুটি সত্তা এক হয়ে খোঁজে শুধু মুনাফা। তাই পীচাম যখন ম্যাকিকে গ্রেপ্তার না করলে দরিদ্রদের নিয়ে দাঙ্গার হুমকি দেয় ব্রাউনকে, তখন কোনো সন্দেহ থাকে না ব্রাউন কি সিদ্ধান্ত নিতে যাচ্ছে। ছিন্ন বন্ধুত্ব নিয়ে কান্নাকাটি করে সে গভীর দুঃখে ম্যাকি-কে জল্লাদের হাতে তুলে দেয়।

ম্যাকি চরিত্রের দুটি স্পষ্ট দিক রয়েছে। বুর্জোয়া সমাজের অন্ধকার জগতের মানুষ হিসেবে সে স্বভাবতঃই ঐ সমাজের বিরোধী। এবং নিজের কার্যকলাপকে ব্যবসায়ীর সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য ভাবে যুক্ত করে যে আইনসঙ্গত ব্যবসায়ের অপরাধ-মূলক দিককে ব্যঙ্গ করছে, বুর্জোয়া মূল্যবোধের বাস্তব চেহারাকে উদ্‌ঘাটন করছে। অতএব যদিও ধনতন্ত্র এ নাটকের আক্রমণের লক্ষ্য, ধনতন্ত্রের প্রতিভূ কোনো উচ্চবিত্ত চরিত্র এ নাটকে মঞ্চে আবির্ভূত হয় না।

নাটকের পরিসমাপ্তি এক চরম ভয়াবহ ব্যঙ্গে। রাজদূত এসে ম্যাকির শাস্তি মকুফ করেন, তাকে অভিজাত শ্রেণীতে উন্নীত করেন, নানা উপহারে ভূষিত করেন এবং রাজকীয় অভিনন্দন জ্ঞাপন করেন।

ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে ব্রেশ্‌ট-এর নাট্যচিন্তাকে যাঁরা শুধু নিছক পরীক্ষা-নিরীক্ষার আড়ম্বর হিসেবে অভিহিত করতে চান তাঁদের চোখে বিষয়বস্তুর এই চরম উৎকর্ষতা অবহেলিত হয়। বুর্জোয়া সমাজব্যবস্থায় সমস্ত কিছুর নিয়ামক যে টাকা 'ড্রাইগ্রোশেনওপের' নাটকে ব্রেশ্‌ট সেই বক্তব্য উপস্থিত করে শ্রমিক-শ্রেণীর যথার্থ দৃষ্টিভঙ্গীই তুলে ধরতে সক্ষম হয়েছেন।

বিশ্ব অর্থনৈতিক সংকটের যুগে সমাজতান্ত্রিক চিন্তায় দীক্ষিত নাট্যকার হিসাবে ব্রেশ্‌টের বিকাশ, ১৯৩০-৩৩,

"ডী মাসনাহমে"

বুর্জোয়া বুদ্ধিজীবীর প্রোলেতারীয় মতাদর্শে দীক্ষা "ডী মাস্‌নাহমে" নাটকের মাধ্যমে। ব্রেশ্‌ট কমিউনিস্ট পার্টির নেতৃত্বে প্রোলেতারীয় আন্দোলনে শরিক হিসেবে প্রথম উপস্থিত হলেন এবং এক নতুন জগতে প্রবেশ করলেন। এই নাটকের মাধ্যমে তিনি বিষয়বস্তুর ক্ষেত্রে এমন এক বৈচিত্র্য আনলেন যা তাঁর সামগ্রিক কর্মকাণ্ডকে গভীরভাবে প্রভাবান্বিত করল। কিছু কিছু শিল্পগত দুর্বলতা থাকলেও এ নাটকে জটিল রাজনৈতিক ও শিল্পগত সমস্যা জড়িত থাকার ফলে এই নাটকের গুরুত্ব অপরিসীম। তাই এ নাটক শুধুমাত্র নাট্যকার ব্রেশ্‌ট-এর সমাজতান্ত্রিক চিন্তাধারার বিকাশই নয় বরং এ নাটক সামগ্রিকভাবে সাহিত্যের আন্দোলনের ক্ষেত্রে বহু প্রশ্নের সমাধান স্বরূপ।

ব্রেশ্‌ট শ্রমিকশ্রেণীর মতাদর্শ গ্রহণ করেছিলেন এমন এক সময়ে "যখন কমিউনিস্ট নিধন চলেছে তীব্রভাবে এবং বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়, যাঁরা একসময় পার্টির সহযোদ্ধা ছিলেন, তাঁরা দলে দলে কমিউনিস্ট বিরোধী দলে ভিড়ছিলেন।" (আলফ্রেড ক্যুরেলা: "বিশ্ববিপ্লবের সাহিত্য, আন্তর্জাতিক বিপ্লবী সাহিত্যিকদের মুখপত্র, মস্কো ১৯৩১ সংখ্যা ৯, পৃষ্ঠা—১০৯)

ব্রেশ্‌ট জর্মন বুদ্ধিজীবীদের সেই মুষ্টিমেয়দের মধ্যে ছিলেন যাঁরা ফ্যাশিস্ত বর্বরতার মুখোমুখি দাঁড়িয়েও হাঁটু গাড়তে শেখেন নি। তথাকথিত বুর্জোয়া নাট্যকারদের মত তিনি হাল্কা, শস্তা, চটুল, পেশাদারী থিয়েটারের স্রোতে গা ভাসিয়ে দেন নি বরং সেই মুষ্টিমেয় বুদ্ধিজীবীদের হাতে হাত মিলিয়ে ছিলেন যাঁরা নানা প্রতিকূলতার মুখে দাঁড়িয়েও বিপ্লবী চিন্তার পতাকা উড্ডীন রেখেছিলেন এবং ঐ শস্তা থিয়েটারের বৈপরীত্যে শিল্পসম্মত নাট্য-প্রযোজনা চালিয়ে যাচ্ছিলেন। অনেকের চোখেই যাঁরা ব্রেশ্‌টকে নিছক

আজিকের কুশলী নাট্যকার হিসেবে গণ্য করতেন, নাটকের ভঙ্গী নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষায় যিনি পারদর্শী যেমন "থ্রী পেনি অপেরা" কিংবা অপেরা "মাহাগনি"র নাট্যকার হিসেবে চিন্তা করতেন তাঁদের চোখে ত্রিশ দশকে শ্রমিকশ্রেণীর মতাদর্শে ব্রেশ্‌টের এই উত্তরণ খুবই বিস্ময়কর মনে হয়েছিল। তা "ডী মাস্‌নাহমে"-র অভিনয়ের পর ১৯৩১ সালে ও. বিহা "লিংক্‌সকুর্ভে" পত্রিকায় লেখেন :

> "একজন নাট্যকার যাঁকে আমরা এতদিন বাইরের লোক বলে মনে করতাম, তিনি একটি নাটক লিখেছেন, যাঁর মূল কথা শ্রেণী-সংগ্রাম এবং স্পষ্টতঃই তাতে কমিউনিস্ট পার্টির বক্তব্য তুলে ধরা হয়েছে। এ নাটকে নাট্যকার নিছক দর্শক নন বরং আমাদেরই একজন সহযোদ্ধা......আমরা এর আগে ব্রেশ্‌টের নাটককে বিপ্লবী কমরেডের সৃষ্টি হিসেবে দেখিনি।"

—ও. বিহা : "লিংক্‌স্‌কুর্ভে", ১৯৩১, সংখ্যা ১

একটু যত্নসহকারে ব্রেশ্‌টের নাটকগুলি লক্ষ্য করলেই দেখা যায় যে বিশ দশকের মাঝামাঝি থেকেই তাঁর সামাজিক সমালোচনার ভঙ্গীটি সুস্পষ্ট। অনেকেই যাকে ভঙ্গী নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা কিংবা তাঁর বৈশিষ্ট্য বা এক ধরনের গোঁড়ামি হিসেবে দেখেছেন সেখানে অন্তর্নিহিত ছিল সামাজিক সমস্যা-গুলির মুখোশ উন্মোচন।

"থ্রী পেনি অপেরা" এবং অপেরা "মাহাগনি" নাটকগুলিতে ব্রেশ্‌ট দেখিয়েছেন যে জনৈক কাঠুরিয়া পাউল আকেরমান—তিন বোতল দাম দেবার সামর্থ্য যার নেই মাহাগনির মত নামজাদা শহরে তাকে মৃত বলে রায় দেওয়া হয়ে গেছে।

> "টাকা-কড়ি না থাকাটা এ পৃথিবীর বুকে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অপরাধ।"

—ব্রেশ্‌ট : ৩য় খণ্ড নাটক, পৃঃ ২৪৬

এ সময়ে তিনি "জো ফ্লাইশহাকের" (ভোআইৎজেন) এবং "ডান ড্রু" নাটকের খসড়া নিয়ে ব্যস্ত ছিলেন; প্রথম নাটকটি পিস্‌কাটর তাঁর মঞ্চে প্রযোজনার জন্য বিজ্ঞপ্তি দেন। বিশ দশকের দ্বিতীয়ার্ধে এসব নাটকের বৈশিষ্ট্য ছিল ধনতান্ত্রিক অর্থনৈতিক ব্যবস্থার আপাদমস্তক বিশ্লেষণ। ১৯২৬ সালের অক্টোবরে এলিজাবেথ হাউপ্‌ট্‌মান ব্রেশ্‌ট সম্বন্ধে লিখতে গিয়ে বলেন:

> "মান ইস্‌ট মান" নাটকের অভিনয়ের "পর ব্রেশ্‌ট গভীরভাবে মার্কসবাদ নিয়ে পড়াশুনা শুরু করেন এবং নানারকম উদ্ধৃতি লিখতে থাকেন। কয়েকদিন বাদে তিনি আমাকে এক চিঠিতে লেখেন—
> "আমি এখন আকণ্ঠ "ডাস্‌ কাপিটাল"-এ ডুবে আছি; আমাকে সুস্পষ্টভাবে এর আদ্যোপান্ত জানতে হবে।"

পরবর্তীকালে শ্রমিকদের স্কুলে হেৎমান ডুংকের পরিচালিত মার্কসবাদের ক্লাসগুলি তাঁর জীবনে এক নির্দিষ্ট পরিবর্তন সূচিত করে। অর্থনীতি ও মার্কসবাদের মূল গ্রন্থগুলি পড়বার সময়ই "এপিক থিয়েটার" সম্বন্ধে তাঁর ধারণা জন্মায়। মার্কসবাদ থেকে লব্ধ বৈজ্ঞানিক চিন্তার প্রভাবে তিনি সামাজিক সমস্যাকে আরো তীক্ষ্ণভাবে সমালোচনা করার সুযোগ পেলেন। আসলে "থ্রী পেনি অপেরা" এবং "মাহাগনি" নাটকে ব্রেশ্‌ট শাসকশ্রেণীকে তীব্রভাবে সমালোচনা করেন যেখানে তারা নিজেদের স্বার্থ সম্বন্ধে অতিমাত্রায় স্পর্শকাতর, কিন্তু সেখানে তারা ব্রেশ্‌টের আক্রমণের মূল লক্ষ্য নন। আলফ্রেড কার বলেন:

> "দর্শক "থ্রী পেনি অপেরা" নাটক দেখতে গিয়ে এক মুঠো কমিউনিজম আশা করে না, বরং সেখানে যে কথোপকথন তার খোঁচা শহুরে বাবুদের কানে খুব সুখপ্রদ হয় না।"

—ডাস্‌ ভিয়ার্ড আউস্‌ ডয়েট্‌শলান্‌ড্‌স্‌ থেআটর:
আলফ্রেড কার, পৃঃ ২৩,

রাজনৈতিক বক্তব্য আরো তীক্ষ্ণ এবং ধনতান্ত্রিক সমাজ ব্যবস্থার মূলস্তম্ভ ধরে নাড়া দেওয়া হয়েছে "ডী হাইলীগেন ইওহানা" নাটকে। এই নাটকে ব্রেশ্‌ট তীব্র শ্রেণী-সংঘর্ষের সুস্পষ্ট চিত্র তুলে ধরেন। তাঁর পরবর্তী ধাপই ছিল যুক্তিসংগতভাবে প্রোলেতারিয়েতের দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন।

"ডী মাস্‌নাহমে" নাটক ব্রেশ্‌ট লেখেন "ডী হাইলীগেন ইওহানা"র কয়েকদিন বাদে (১৯২৯/৩০) "ডী হাইলীগেনইওহানার বিষয়বস্তু কিভাবে "ডী মাস্‌নাহমে" নাটকে ব্যবহৃত হয়েছে সেটা লক্ষ্য করা অত্যন্ত চিত্তাকর্ষক ঘটনা। রাজনীতি সচেতন শ্রমিক এখানে রয়েছে পশ্চাৎপটে নাটকের মধ্যমণি হিসেবে নয়, কিন্তু ব্রেশ্‌টের ভঙ্গী থেকে বোঝা যায় কোন্ জিনিষটিকে এবং কোন্ বক্তব্যকে তিনি গুরুত্ব আরোপ করতে চেয়েছেন।

ব্রেশ্‌ট যে কমিউনিষ্টের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে এ নাটক লেখেন তার স্পষ্ট প্রমাণ গুস্তাফ গ্রাওগেন্‌স্ ১৯৫৯ সালের ৩০শে এপ্রিল হামবুর্গের "ডয়ট্‌শলেন শাউস্‌পীল্‌হাউসে" এ নাটকের প্রথম অভিনয় রজনীতে নাটকে সমস্ত কমিউনিষ্ট চরিত্রদের কথাবার্তা সযত্নে বাদ দেন। আন্দ্রে মুলার সমালোচনায় লেখেন :

> "গ্রাওগেনস্ নাটকের ঐসব জায়গায় স্বাধীনতাকামী মানুষের বক্তব্য লক্ষ্য করেন তাই বুর্জোয়া শাসকশ্রেণীর কুনজরে যাতে না পড়ে সেজন্য নাটক থেকে ঐ সব অংশ সযত্নে কেটে বাদ দিয়েছেন।"

উদাহরণস্বরূপ :

স্লাইভের ॥ "ওরা তোমাদের কারখানা ছিনিয়ে নিয়ে বলবে আমরা এখানে বল্‌শেভিকবাদ কায়েম করবো এবং শ্রমিকরা কারখানার নিয়ন্ত্রণ হাতে নেবে যাতে প্রতিটি শ্রমিক খেতে পায়।"

কিংবা :

ইওহানা ॥ এখানে কি সেরকম দায়িত্বশীল মানুষ নেই ?

শ্রমিক ॥ হ্যাঁ আছে। কমিউনিষ্টরা।

ইওহানা ॥ এরাই তো সেই সেই লোক যারা নানা অপরাধে লিপ্ত ?

শ্রমিক ॥ না। (নীরবতা)

ইওহানা ॥ তারা কোথায় ?

—নাট্য সংকলন : ব্রেশ্‌ট, ৪র্থ খণ্ড পৃঃ ১৩১,
আক্রেম্যুলার : ভী হাইলীগেন ইওহানা
থেঅটর ডেঅর ৎসাইট্ বার্লিন ১৯৫৯, পৃঃ ৬০

যদিও ব্রেশ্‌ট "ভী হাইলীগেন ইওহানা" নাটকে ইতিমধ্যেই মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে নাড়াচাড়া করছিলেন কিন্তু সমগ্র নাটকটি পড়ে প্রমাণ পাওয়া যায় ব্রেশ্‌ট পলিটিক্যাল ইকনমি সম্বন্ধে যথেষ্ট অবহিত। কিন্তু নাটকটি লেখা হয়েছে এমন একজনের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে যার বক্তব্য ন্যায়-অন্যায় নিয়ে। কিন্তু "ভী মাস্‌নাহমে" নাটকে ব্রেশ্‌ট একজন পরিপূর্ণ সহযোদ্ধা। পার্টির বক্তব্য সেখানে এক নতুন চেহারা নিয়েছে।

ভী রুনড্‌ক্যোপ্‌ফে উন্‌ড ভী স্‌পিট্‌স্‌কোপ্‌ফে

ত্রিশ দশকে বুদ্ধিজীবীদের একটি অংশ, বিপ্লবী শ্রমিক শ্রেণীর সঙ্গে যাদের কোনো যোগাযোগই ছিল না এবং সোস্যালিষ্ট রিয়ালিজম থেকে যাঁরা বিচ্ছিন্ন ছিলেন, তাঁরা ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে বুর্জোয়া মানবিকতা, গণতন্ত্র ও মানবিক অধিকারের পতাকা উড্ডীন রাখতে সক্ষম হন নি।

ব্রেশ্‌ট 'ভী রুনড্‌ক্যোপ্‌ফে উন্‌ড ভী স্‌পিট্‌স্‌ক্যোপফে' নাটকে মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়ের ভাগ্য বিপর্যয় তুলে ধরতে গিয়ে তাঁদের রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী বিশ্লেষণ করেন। হিটলার যে দরিদ্রের ত্রাণকর্তা, এই মধ্যবিত্ত মানসিকতাকে ব্রেশ্‌ট তাঁর নাটকে তীব্রভাবে ব্যঙ্গ করেন।

'দিনকে দিন গরীব আরো গরীব হচ্ছে।'

—ব্রেশ্‌ট আরকাইভ : 'ভী রুন্‌ড্‌ক্যোপফে
উন্‌ড ভী স্‌পিটস্‌ক্যোপফে' আরকাইভ
সংখ্যা ২৫৮, পৃঃ ১৩

উক্ত নাটকের দ্বিতীয় দৃশ্যটি নতুন ভাবে লিখতে গিয়ে তিনি আশাহত মধ্যবিত্তদের চেহারা স্পষ্ট ভাবে তুলে ধরেন। মার্কসবাদ-লেনিনবাদের প্রগতিশীল বৈজ্ঞানিক চিন্তাধারার প্রয়োগের দ্বারা ফ্যাসীবাদকে ব্যাখ্যা করতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট এক নতুন ভঙ্গীর খোঁজে ছিলেন যা এই বৈজ্ঞানিক চিন্তাধারা যথাযথ গভীরতা ও চিন্তাগত তীক্ষ্ণতাসহ তুলে ধরতে সক্ষম হবে। ফ্যাসীবাদকে বিষয়বস্তু হিসাবে গ্রহণ করে লেখা দুটি নাটক—'ডী রুন্ডক্যোপ্‌ফে' এবং 'ফুর্চট উন্ড এলেন্ড ডেস্‌ড্রিটেন রাইখেস্'-এর মাধ্যমে আমরা দেখি, ব্রেশট্‌ কি ভাবে, বিভিন্ন ভঙ্গীর কার্যকারিতা ও যাথার্থ্যের প্রমাণ হিসেবে এক চিত্তাকর্ষক তুলনা তুলে ধরেছেন। 'ডী রুন্ডক্যোপ্‌ফে' নাটকে প্যারাবেল ভঙ্গী তাঁকে ফ্যাসীবাদকে তার সামগ্রিক চেহারা সমেত উপস্থিত করার শিল্পসম্মত স্বাধীনতা দেয়। দর্শক এর ফলে সাম্রাজ্যবাদী শাসনযন্ত্রের এক অতি সরল অথচ এক সামগ্রিক চিত্র পায়। অন্যদিকে উক্ত প্যারাবেল ভঙ্গী কেবল মাত্র অবাধ স্বাধীনতাই দেয়নি, তার সীমাবদ্ধতাও সুনির্দিষ্ট করেছে। একদিকে এই প্যারাবেল ভঙ্গী যেমন বিশাল কল্পনার ক্ষেত্র উন্মুক্ত করে দেয়, অন্যদিকে তা সংকুচিত করে দেয় কল্পনার জগৎ। দ্বিতীয় দৃশ্যের পর স্পষ্টই এই সীমাবদ্ধতা প্রতিবন্ধক হিসেবে দেখা দেয়; একদিকে এই প্যারাবেল ভঙ্গী সামাজিক প্রক্রিয়াকে তার তাবৎ জটিলতা সমেত উপস্থাপিত করার ক্ষেত্রে উক্ত কল্পনার তীব্রতা বাধা প্রদান করে, অন্যদিকে এই ভঙ্গী তাবৎ ভঙ্গীর প্রাণবন্ত ও প্রাচুর্যতাকে হ্রাস করে দেয়।

'ফুর্চট উন্ড এলেন্ড্‌' নাটকে ব্রেশ্‌ট এক অন্য পথ গ্রহণ করেছেন। এখানে তিনি গোড়া থেকেই সাম্রাজ্যবাদী শাসনযন্ত্রের এক প্রস্থচ্ছেদ তুলে ধরেছেন, তার তাবৎ শাখা-প্রশাখা সমেত। অসংখ্য দৃশ্য সম্বলিত এই নাটিকায় ব্রেশ্‌ট ঐতিহ্যগ্রাহী থিয়েটারের ভঙ্গী নিয়ে এসেছেন ব্যক্তির ভাগ্যের টানাপোড়েন চিত্রিত করতে।

ফলে পুনরায় সেই ব্যক্তি ও সমষ্টির জটিল সমস্যার সূত্রপাত হয়। ব্রেশ্‌ট এক কঠিন, পরীক্ষামূলক প্রচেষ্টার দ্বারা এই সমস্যার সমাধান বাতলে দিয়েছেন। এ ব্যাপারে তাঁর উৎসাহ যে কেন্দ্রীভূত হয়েছিল সেটা কোনো

আকস্মিক ঘটনা নয়, কারণ এখানে তিনি সোশ্যালিষ্ট রিয়ালিজম-এর দিকে লক্ষ্য রেখেই বাস্তববাদের এক কেন্দ্রীয় সমস্যাকে বিচার করছেন।

এই প্রশ্নের মাধ্যমে এক জটিল ও গুরুত্বপূর্ণ তত্ত্বগত সমস্যার উদ্ভব হয়, যা নির্বাসিত জীবনের তাবৎ সাহিত্যে উপস্থিত ছিল। এই সাহিত্য সম্বন্ধে সু-অভিজ্ঞ, অধ্যাপক ভালটের এ. বেরেন্‌ড্‌সোহন তাঁর 'ডী হিউমানিস্‌টীশে ফ্রন্ট' বইতে ঐ সাহিত্যের নিম্নলিখিত চিত্র তুলে ধরেন :

> 'নির্বাসিত জীবনের সাহিত্য সৃষ্টির ক্ষেত্রে—এপিক, লিরিক ও ড্রামাটিক, দুটি ভিন্ন পথ লক্ষিত হয়। এই দুটি পথের কোনো নির্দিষ্ট পার্থক্য রেখা নেই। এর একটি হোলো, নিওরোম্যান্টিক, যা সামাজিক ব্যাখ্যা সমেত, ব্যক্তির ভাগ্যের গুরুত্বপূর্ণ বিবরণী দেয়। এই ব্যাখ্যা এসেছিল কোনো বিশেষ সামাজিক শ্রেণীর প্রতিভূ বা টাইপের মাধ্যমে; এর অধিকাংশেরই ছিল ধর্মীয় বা আদর্শবাদী প্রেক্ষাপট। এই তালিকায় রয়েছেন, নির্বাসিত জীবনের সাহিত্যিকদের মধ্যে পৃথিবীখ্যাত কয়েকটি নাম। অস্বীকার করার উপায় নেই যে এই পথের পথিকরা সৃষ্টি করেছেন এক অপূর্ব সাহিত্য সম্ভার……। অন্য দিকে ছিলেন সেই সাহিত্যিকরা, যাঁরা সামাজিক অবস্থিতির প্রশ্নটিকে গুরুত্ব দেন। ব্যক্তির সমস্যা, কিংবা ভাগ্যবিপর্যয়ের অভিজ্ঞতা এঁদেরও ছিল; একই সংগে ছিল সমষ্টিগত সমস্যা বা বিপর্যয়ের কারণ সম্বন্ধে অভিজ্ঞতা, যেমন মহাযুদ্ধ, শিল্পে নিযুক্ত শ্রমিক শ্রেণীর সংকট, ক্ষয়িষ্ণু মধ্যবিত্ত, মুদ্রাস্ফীতি, বেকারী, সাম্রাজ্যবাদী শক্তি, শাসক শ্রেণীর অত্যাচার,

লক্ষ লক্ষ মানুষ যা নির্বিচারে ভোগ করেছে।'

—'ডী হিট্মানিসটীশে ক্রুট' : ভল্ল্যু এ বেরেন্‌ড্‌সোহন

জুরিখ-১৯৪৬, পৃঃ ১৩৬

বেরেন্‌ড্‌সোহন নির্বাসিত জীবনের সাহিত্যের কয়েকটি লক্ষণ যথার্থ ভাবে তুলে ধরেছেন; অন্যদিকে তিনি, আরো অনেকের মতই তত্ত্বগত দিক থেকে তাঁর উক্ত ব্যাখ্যার দ্বারা এক ভ্রান্তির সৃষ্টি করেছেন। উপরিউক্ত উল্লেখে উদাহরণ হিসেবে বেরেন্‌ড্‌সোহন স্টেফান ৎসোয়াইগের 'ইমপেশেন্ট হার্ট' উপন্যাসকে প্রথম ও অ্যানা সেঘার্সের "দি ওয়ে থ্রু ফেব্রুয়ারী'-কে দ্বিতীয় শ্রেণীভুক্ত করেন। প্রথমোক্তদের সাহিত্য সৃষ্টির সামাজিক অবস্থা না জানলে, দ্বিতীয়োক্তদের সামাজিক বক্তব্যের বৈপরীত্যে প্রথমোক্তদের বক্তব্য মনে হবে 'অপ্রয়োজনীয় এবং নিরর্থক' (দ্র. ঐ)। দ্বিতীয়োক্তদের পক্ষে তাঁর ওকালতি নিঃসন্দেহে প্রগতিশীল চিন্তাধারার পরিচায়ক। কিন্তু তাঁর ব্যাখ্যা আসল ও কেন্দ্রীয় সমস্যা এড়িয়ে যায়। বেরেন্‌ড্‌সোহনের নজর এড়িয়ে যায় যে উপরিউক্ত উভয় শ্রেণীর পথই ব্যক্তি ও সমষ্টির ঐক্যকে সন্নিবিষ্ট করার প্রচেষ্টা নয়। প্রথমটি যেখানে তাঁদের বুর্জোয়া সামাজিক অবস্থিতির দরুণ এগিয়ে যেতে ইতস্ততঃ করেন, দ্বিতীয়টি বুর্জোয়া থেকে শ্রমিক শ্রেণীর দৃষ্টিভঙ্গী পরিপূর্ণ ভাবে গ্রহণ করতে সক্ষম হয়েছেন। তাই তাঁদের সাহিত্যে তাঁরা ব্যক্তির মধ্য দিয়ে সমাজকে নির্দিষ্ট করতে পেরেছেন। অ্যানা সেঘার্সকে যদিও, বেরেনড্‌সোহন দ্বিতীয়োক্তের প্রতিনিধি হিসেবে মেনে নিয়েছেন, সন্দেহাতীত হিসেবে এই উদাহরণ মেনে নেওয়া যায় না। অ্যানা সেঘার্স নিজেই তাঁর উপরিউক্ত উপন্যাস সার্থক হিসেবে মেনে নি, এক পরীক্ষামূলক প্রচেষ্টা হিসেবে দেখেছেন। ব্রেশ্‌ট ও সেঘার্স দুজনেই পরবর্তীকালে এক দ্বান্দ্বিক ভঙ্গীর খোঁজ পান, এবং দুজনেই ব্যক্তির মাধ্যমে সমাজ ও সমাজের মাধ্যমে ব্যক্তিকে নির্দিষ্ট করতে চেয়েছেন।

ভাল্‌টের হিন্‌ক তাঁর বইতে ব্রেশ্‌ট-এর নাট্য চিন্তা এবং প্রযোজনা সম্বন্ধে বলতে গিয়ে বলেন :

'ব্রেশট্‌ ব্যক্তি-সম্পর্কিত থেকে সমাজ-
সম্পর্কিত সামাজিক নাটকে উত্তরণ কার্যকরী

করেন। তিনি সমাজকে এক ইতিবাচক সংগঠন হিসেবে দেখিয়েছেন যার ফলে বুর্জোয়া সমাজের বিরুদ্ধে তাঁর আক্রমণ এমন নেতি-বাচক হয়ে উঠেছে।'

—প্রোবলেমে ডেআর ড্রামাটুর্গি উন্ড স্পীল্ভাইসে ইন বের্ট ব্রেশ্‌টস্ এপিশেন থেআটর : ভল্‌. হিন্‌ক পৃ, ২৩৮

হিন্‌ক এই উত্তরণ ব্যাখ্যা করেন জ্যাসপার্স ও প্লেসনার-এর দর্শনের পরি-প্রেক্ষিতে। এই দর্শন বলে, মহাযুদ্ধের প্রত্যক্ষ আঘাত এবং অর্থনৈতিক শিল্পগত পরিবর্তন ব্যক্তির স্বাধীনতা ও স্বেচ্ছাচারী মনোভাবের মূলে কুঠারাঘাত করে। দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের বিপর্যয় ব্যক্তির এই চারিত্রিক দুর্বলতা তীব্রতম করে, হিন্‌ক বিশ্বাস করতেন এর মাধ্যমে তিনি ব্রেশ্‌ট-এর নাটকের চরিত্রের ভঙ্গী প্রমাণ করতে সক্ষম হবেন। কিন্তু বুর্জোয়া সমালোচকরা গভীর কারণ সম্বন্ধে সচেতন নন। কবি ও সাহিত্যিকরা বর্তমানে ক্ল্যাসিকাল সাহিত্যিকদের ধারায় ব্যক্তি ও সমষ্টির ঐক্য সৃষ্টি করার প্রচেষ্টা করেন না। এঁদের চিন্তাগত এই পার্থক্য সাহিত্যে প্রতিভার কোনো দুর্বলতা নয় বরং এঁরা শ্রেণী সংঘর্ষকেই যথার্থভাবে তুলে ধরতে চান। তাই প্রতিটি ঐতিহ্যের বোঝা টেনে নিয়ে যাওয়া কিংবা যে কোনো নতুনত্ব সম্বন্ধে এঁরা রীতিমত সন্দেহ-বাতিকগ্রস্থ।

ব্রেশ্‌ট-এর তাবৎ কর্মপদ্ধতির মূল কথা হোলো শ্রেণীগত সম্পর্ক। ১৯৩৮ সালে লিখিত তাঁর এই প্রবন্ধে তিনি বলেন :

'......সেই শ্রেণীগত দৃষ্টিকোণ থেকে লিখতে হবে যে শ্রেণী মানবসমাজের গভীরতম সমস্যা সম্বন্ধে ব্যাপকতম সমাধানের পথ প্রশস্ত করেছে।

—ভোল্‌ক্‌সটুম্‌লিকাইট উন্‌ড রিয়ালিসম্যুস্ : ব্রেশ্‌ট

শ্রেণীসংঘর্ষের ক্ষেত্রে মার্কসবাদী শিক্ষার সচেতন প্রয়োগের মাধ্যমে ব্রেশ্‌ট-এর ভঙ্গী এক সুস্পষ্ট ও নির্দিষ্ট লক্ষ্য লাভ করে। শ্রেণী সম্পর্কের জটিল ও দ্বান্দ্বিক তত্ত্বই তাঁর সৃষ্টিকে এক প্রাণবন্ত ও সর্বজনীন চেহারা দেয়

আমাদের যুগে কবি ও নাট্যকার হিসেবে ব্রেশ্‌ট-এর বিশালত্ব হোলো তিনি তাঁর সাহিত্যে ব্যক্তি ও সমষ্টির সীমারেখা অতিক্রম করতে সক্ষম হয়েছেন।

যদিও এ দুটি নাটকে এ পার্থক্য রয়েছে তবু বিষয়বস্তুর দিক থেকে এদের মধ্যে মিল অনেক। অন্য দিকে দেখি কীভাবে ধীরে ধীরে বুর্জোয়া ধ্যানধারণা থেকে ক্রমশ প্রোলেতারীয় মতবাদে তাঁর উত্তরণ হচ্ছে। কিন্তু এই পরিবর্তন কীভাবে এল তাঁর চিন্তায়?

"ডী হাইলীগেন ইওহানা" নাটকের মূল বক্তব্য হোলো ক্ষমতা ও তার প্রয়োগের প্রশ্ন। ঐ একই চিন্তাসূত্র ধরে এক নতুন প্রশ্নের উত্তর হোলো "ডী মাস্‌নাহমে"। পাতিবুর্জোয়া বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের প্রোলেতারীয় দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন, বিশেষ করে যখন বিপ্লবী পরিস্থিতিতে লাল সন্ত্রাস চলছে—এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা রয়েছে; কারণ বিপ্লবী পরিস্থিতিতে সর্বহারার কাছে তাঁরা এক সমস্যা হয়ে দাঁড়ান। ইতিহাস লক্ষ্য করলে দেখা যায় বিপ্লবী অবস্থার শুরুতে কিংবা বিপ্লব যখন পরাজিত হয়েছে তখন শাসকশ্রেণী নানা জনবিরোধী ধারার মাধ্যমে পাতিবুর্জোয়া শ্রেণীকে, বিশেষভাবে বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়কে সংগ্রামী মানুষ থেকে বিচ্ছিন্ন করার নানা রকম প্রয়াস চালান। ১৯০৫ সালে রুশিয়ায় টলস্টয়বাদের প্রাদুর্ভাব এবং জর্মনীতে ১৯১৮ সালের পর "O-Mensch" ধারার প্রভাব এরই প্রামাণ্য ঘটনা। বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের মধ্যে সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গীর প্রভাব শাসকশ্রেণী এইভাবে রুখতে চেষ্টা করেন। সংগ্রামী শ্রমিকশ্রেণী ও বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের মধ্যে শাসকশ্রেণী এইভাবে ব্যারিকেড্ সৃষ্টি করে যাতে তাঁরা তাদের বিরুদ্ধে ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামে সম্মিলিত হতে না পারেন। মানবতাবাদী নানা মিথ্যাবাগাড়ম্বরের মাধ্যমে তারা ক্ষমতায় অধিষ্ঠিত থাকতে চায়। শাসকশ্রেণীর এই শ্বেত সন্ত্রাস নানা ধরনের চেহারা নেয়। বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের মধ্যে কথায় বা লেখায় অনেকেই বিপ্লবী কিন্তু প্রকৃত রাজনৈতিক সমস্যার মুখোমুখি হলে ধরা পড়ে প্রকৃত চেহারা।

ব্রেশ্‌টের ক্ষেত্রে এই আলোচনা অন্য যে কোনো বুদ্ধিজীবীর সঙ্গে তুলনায় একই সঙ্গে সরল এবং জটিল। একজন সাহিত্যিক যিনি বিশ দশকের প্রারম্ভে ব্যক্তিগত সন্ত্রাসবাদের সমালোচনা করেছিলেন—হিটলারের নৃশংস অত্যাচারের

মুখোমুখি দাঁড়িয়ে কিন্তু আরো অনেক প্রগতিশীল সাহিত্যিকদের মত তাকেই আঁকড়ে থাকেন নি।

"হাইলীগেন ইওহানা" নাটকে তিনি পাতিবুর্জোয়া শ্রেণীর মানুষের মতই ইওহানা-কে ধাপেধাপে সচেতনতায় উত্তরণ করিয়েছেন—যেখানে শক্তিই এক-মাত্র অস্ত্র।

> "......যারা রিক্ত, হৃতসর্বস্ব—তারা সাহায্য চায়, তাদের নিজেদেরই নিজেদের সাহায্য করতে হবে। তোমাদের কি সত্যই মানুষের চেহারা? এমন হতে পারে যে মানুষ তোমাদের আর মানুষ বলে বিবেচনা করে না, করে হিংস্র পশু হিসেবে তাই তারা শান্তি ও নিরাপত্তার স্বার্থে তোমাদের নির্দয়ভাবে হত্যা করতে চায়।'

—নাট্যসংকলন : ব্রেশ্‌ট, ৪র্থ খণ্ড

ব্রেশ্‌ট লক্ষ্য করেন এই সত্যকে উপলব্ধি করা তত কঠিন নয়, কিন্তু কঠিন হোলো তাকে সামাজিক জীবনে এবং রাজনৈতিক সংগ্রামে যথাযথ প্রয়োগ করা। তাঁর নায়িকা ইওহানা কঠিন অগ্নি-পরীক্ষায় সসম্মানে উত্তীর্ণ হন এবং অভিযোগ করেন :

> "ক্ষমতার দ্বারা, বলপূর্বক কোনো ভালো কিছু প্রতিষ্ঠা করা যায় না। আমি যদি তোমাদের একজন হতাম যে ক্ষুধা আর দারিদ্র্যের চাপে ক্রমশ ক্ষমতা দখলের শিক্ষা পেয়েছে আমি তার সঙ্গে বিনা বাক্যব্যয়ে হাত মেলাতাম।"

—ঐ-পৃ, ১৫৮

ব্রেশ্‌ট এর মাধ্যমে দেখাতে চাইলেন যে পাতিবুর্জোয়া, বুদ্ধিজীবীর প্রলেতারীয় দৃষ্টিভঙ্গীতে উত্তরণ এক পশ্চাৎপদ সংস্কারবাদী রাজনৈতিক চিন্তায় পর্যবসিত হয়, যদি না তা সর্বহারার সামগ্রিক আন্দোলনের সঙ্গে যুক্ত হয়। তাই এই নাটক ব্রেশ্‌টের নিজের কাছেই এক স্বতঃসিদ্ধ প্রমাণ হিসেবে দেখা দেয়।

এ নাটকের বক্তব্য তাঁকে এক নতুন দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করতে সাহায্য করে যা "ডী মাস্‌নাহমে"-তে নাট্যকার হিসেবে প্রথম প্রতিষ্ঠিত হয়।

"ডী মাস্‌নাহমে" নাটকে পুনরায় ক্ষমতার প্রশ্নটি আলোচিত হয়েছে অন্ত এক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে। মানুষ কী একজন কমরেডকে সামগ্রিক স্বার্থে হত্যা করতে পারে? এই সমগ্র চিন্তাচক্র এক জটিল বিষয় এবং তার অসংখ্য স্তর রয়েছে। বিপ্লবীরা চীনে তাঁদের বিপ্লবী কর্মকাণ্ডের বিবরণী দেন; সে কাজ সাফল্য মণ্ডিত হয়েছে কিন্তু তাঁরা তাঁদের এক কমরেডকে হত্যা করতে বাধ্য হয়েছেন কারণ তিনি তাঁর ওপর ন্যস্ত রাজনৈতিক দায়িত্ব বিপদগ্রস্ত করে তুলেছিলেন। নাটকের বিষয়বস্তুকে এমনভাবে প্রতিষ্ঠিত করা হয়েছে যে প্রত্যেক ব্যাপারটি গুরুত্বপূর্ণ, স্বতঃস্ফূর্ত এবং কোনো রকমভাবে প্রশ্ন এড়িয়ে যাওয়ার উপায় নেই; বরং 'হ্যাঁ' কিংবা 'না' ছাড়া উপরিউক্ত প্রশ্নের জবাব দেওয়া যায় না। ব্রেশ্‌টের কাছে এ বিষয়বস্তু কোনো আকস্মিক ব্যাপার নয়, কারণ ঠিক এর অব্যবহিত পূর্বের দুটি নাটক "ডেঅর ইয়াসাগের" এবং "ডেঅর নায়েনসাগের" বিষয়বস্তুর দিক থেকে পরবর্তী নাটক "ডী মাস্‌নাহমে"র কথাই নির্দিষ্ট করে কারণ উপরিউক্ত দুটি নাটকে ঐ একই সংকটময় দ্বন্দ্বই বিবেচিত হয়েছে। কেবলমাত্র সেখানকার আলোচ্য পারিপার্শ্বিক বা পরিপ্রেক্ষিত যার মাধ্যমে এই বিষয়বস্তু আলোচিত হয়েছে তা "ডী মাস্‌নাহমে"-র মত প্রত্যক্ষভাবে বিপ্লবী আন্দোলনের সঙ্গে যুক্ত নয় বরং তা সম্পূর্ণতঃই এক কাল্পনিক পরিবেশ। —"ডেঅর ইয়াসাগের" নাটকের ঘটনা জনৈক শিক্ষক তাঁর ছাত্রকে নিয়ে যাত্রা করেন পাহাড় পেরিয়ে ছাত্রের মায়ের জন্ম এবং মহামারীতে আক্রান্ত শহরের জন্ম ওষুধ আনতে। ছাত্রটি পথশ্রমে গুরুতর অসুস্থ হয়ে পড়ায় শিক্ষকের সামনে এই গুরুত্বপূর্ণ দ্বন্দ্ব দেখা দেয় যে হয় ছাত্রটিকে হত্যা করে তাকে রোগ যন্ত্রণা থেকে অব্যাহতি দিতে হবে কিংবা ছাত্রটিকে ফিরিয়ে আনতে হবে এবং মহামারীতে আক্রান্ত শহরের ওষুধ আনার বৃহত্তর স্বার্থ ত্যাগ করতে হবে। ছাত্রটি তার মৃত্যু সম্বন্ধে শিক্ষকের সঙ্গে এক মত হলে শিক্ষক বলেন:

> "ছেলেটি অবস্থার গুরুত্ব উপলব্ধি করে তার
> নিজের মৃত্যুতে সায় দিয়েছে।"

—নাট্যসংকলন: ব্রেশ্‌ট্, ৪র্থ খণ্ড, পৃ. ২৩০

নয়কোলন্ শহরে কার্ল মার্কস বিদ্যালয়ে এক আলোচনার পর ব্রেশ্‌ট "ডেঅর নায়েনসাগের" নাটকটি লেখেন। এ নাটকে ছাত্রটিকে ফিরিয়ে আনা হয় এবং শিক্ষক বলেন :

> "আমরা তবে ফিরে যাবো এবং কোনো হাস্য-
> পরিহাস বা নিন্দুকের কটাক্ষে বা শ্লেষে যা যুক্তি-
> সঙ্গত তা করতে পিছপাও হবো না কিংবা
> বিবেচকের মত কাজ করতে বিরত হবো না।"

—ঐ—পৃ, ২৪৬

নাটকের এইভাবে শেষ করে তিনি দ্বন্দ্বকে হালকা করে দেন। কারণ "ইয়াসাগের" নাটকে তাঁরা যে কারণে যাত্রা করেছিলেন "নায়েনসাগের"-এ সেটা পরিবর্তন করে এক গবেষণামূলক অভিযান করা হয়।

"ডী মাস্‌নাহমে" নাটকে ব্রেশ্‌ট পুনরায় এক চরম ও তীব্র দ্বন্দ্বকে নাটকে গ্রহণ করেন এবং তাকে রাজনৈতিক পরিবেশে স্থাপন করেন রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে উত্তর দেবার জন্য। বলা যায় 'ইয়াসাগের' থেকে 'মাস্‌নাহমে' পর্যন্ত এক সামগ্রিক রাজনৈতিক বীজ, এই বীজ হোলো শক্তি বা ক্ষমতার ধারাবাহিক বিবরণী যা ব্রেশ্‌ট "ডী হাইলীগেন ইওহানা" নাটকে ইতিমধ্যেই উপস্থিত করেছেন। শক্তির বিরুদ্ধে শক্তিই একমাত্র ভরসা। যে সব বুদ্ধিজীবীরা সর্বহারার দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বন করেন তাদের মনে প্রশ্ন জাগে যাদের পক্ষে আমি লড়ছি তাদের সম্বন্ধে আমাদের আচরণ কি হবে? ইওহানা দুর্বলচিত্ত, ভীরু কারণ সে শেষ সীমানা অতিক্রম করতে পারছে না। "মাস্‌নাহমে"-তে ব্রেশ্‌ট এই একরকম দোষকে দেখিয়েছেন এক চরম ফলাফলের মাধ্যম :

> 'কোনো এক কমরেড সম্বন্ধে আমার কি
> মনোভাব হবে যে অস্থিরতাবশতঃ পার্টির
> শৃঙ্খলা ভঙ্গ করে, যে তাৎক্ষণিক উত্তেজনার
> বশবর্তী হয়ে পার্টির বিপদ ডেকে আনে?
> পার্টিকে বিপদাপন্ন করার জন্ত তাকে হত্যা
> করা কি যুক্তিসংগত?

এই তাবৎ প্রশ্নের ভঙ্গী আপাদমস্তক কাল্পনিক, আগাগোড়া সাজানো

এবং পুরোপুরি অবাস্তব। তবু ব্রেশ্‌ট এ নিয়ে এত গভীরভাবে পরিশ্রম করলেন কেন? এটা কিভাবে ব্যাখ্যা করা যায়? এ ব্যাপারে সর্বপ্রথম উল্লেখ করতে হয় যে ১৯৩০ সালে শ্রমিকশ্রেণীর বিপ্লবী কর্মকাণ্ডে কোনোভাবেই ব্রেশ্‌টের সক্রিয় ভূমিকা ছিল না। মার্কসবাদ সম্বন্ধে তাঁর চিন্তাভাবনা ভবিষ্যৎ জীবন ও সৃষ্টির ক্ষেত্রে এক গভীর ও গুরুত্বপূর্ণ পদক্ষেপ। অন্য বুদ্ধিজীবীদের ক্ষেত্রে যাঁরা সরাসরিভাবে বিপ্লবী কর্মকাণ্ডের সঙ্গে যুক্ত ছিলেন যেমন ইওহানে বেশর প্রমুখরা, শ্রমিকশ্রেণীর সংস্পর্শে তাঁদের চিন্তাধারা আরো শানিত হয়েছিল, আরো বাস্তবমুখী হয়েছিল দৈনন্দিন সংগ্রামের স্পর্শে, উদ্দেশ্য হয়ে উঠছিল আরো স্পষ্ট এবং ধীরে ধীরে তাঁরা শিল্পকে সংগ্রামের হাতিয়ার হিসেবে সচেতন কর্মীর মত ব্যবহার করতে শিখেছিলেন। কিন্তু ব্রেশ্‌টের ক্ষেত্রে এই পদক্ষেপ সম্ভব হয়েছিল মার্কসবাদ অধ্যয়ন মারফত। রাজনৈতিক সংগ্রামে ওতপ্রোতভাবে অংশ গ্রহণ করে জীবন দিয়ে যে উপলব্ধি, যা সঠিক ধ্যানধারণার মানদণ্ড, যে জিনিষটি সে সময়ে ব্রেশ্‌টের খুব সামান্যই ছিল। তিনি তখন একটি বিষয়বস্তুর তাৎপর্য বিপ্লব বা শ্রেণীসংগ্রাম সম্বন্ধে নিজস্ব ধ্যানধারণার মাপকাঠিতে বিচার করতেন না, বরং সর্বদা তিনি নতুন নতুন কাল্পনিক বৈচিত্র্য আনতেন তাঁর সেই বিষয়বস্তুকে প্রতিষ্ঠিত করার জন্য। তাঁর চিন্তায় শিশুসুলভ বিশৃঙ্খলা যাতে দেখা না দেয়, বাস্তব সম্বন্ধে বা রাজনীতি সম্বন্ধে সেটুকু বোধ তাঁর যথেষ্টই ছিল।

ব্রেশ্‌ট তাঁর নাটকে হিংসাত্মক কাজকে এক আদর্শবাদী দৃষ্টিভঙ্গী থেকে বিচার করেছেন; কিন্তু অন্য নাটকে সেটা কাল্পনিক অবস্থা থেকে বিচার্য বিষয় হিসেবে ব্যবহৃত হয়েছে। "ডী মাস্‌নাহমে" নাটক যেখানে (এবং আরো স্পষ্টভাবে "ইয়াসাগের"-এ) এ এক ক্রিয়ার যুক্তিসংগত ব্যাখ্যা, এক সিদ্ধান্ত, যার ওপর নির্ভরশীল নানা প্রতিক্রিয়া দেখা দেয়; শহরকে মহামারীর হাত থেকে বাঁচানোর জন্য ছাত্রকে নিশ্চিত মৃত্যুর মুখে ঠেলে দেওয়া ন্যায়সংগত হিসেবে প্রতিষ্ঠিত; বিপ্লবী কাজের ক্ষেত্রে যুবক কমরেডের হত্যা ন্যায়সংগত হিসেবে প্রতিষ্ঠিত। কঠোর বাস্তব দৈনন্দিন জীবনের সংগ্রামের ভুলচুককে কল্পনার জগতে এনে ব্রেশ্‌ট পথ হারিয়ে ফেলেছেন।

"ডী মাস্‌নাহমে" নাটকের যে জগত আমরা পাই তা অযৌক্তিক গতিহীন

এবং অমানবিক। তাই বহু সমালোচক যে এ নাটকের গতিপ্রকৃতিকে প্রাচীন ট্র্যাজেডির মত নিয়তির অবশ্যম্ভাবী পরিণতির শিকার হিসেবে সমালোচনা করেন সেটা কিছু আকস্মিক নয়। দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদী চিন্তার যে দুর্বলতা এবং ভাববাদী চিন্তার যে প্রাধান্য নাটকে আমরা পাই তা থেকে এই সিদ্ধান্তে আসা যায় যে ব্রেশ্‌ট তখনও পর্যন্ত পরিপূর্ণভাবে শ্রমিক শ্রেণীর সহযোদ্ধা হিসেবে দীক্ষিত হননি। তাই নাটকের গতিপ্রকৃতিতে বস্তুবাদী চিন্তার ঘটনা ও বিষয়ের যে সম্পর্ক তা যথাযথ রক্ষিত হয় নি। তবে নিঃসন্দেহে বলা যায় যে এই "নীতিপ্রদ নাটক"গুলির শিক্ষণীয় প্রত্যক্ষ কার্যকারিতা দর্শক এক মুহূর্তের জন্যও ভুলতে পারেন না। উপরন্তু এ নাটকগুলির রাজনৈতিক তাৎপর্যও কম গুরুত্বপূর্ণ নয়, কারণ দর্শক তাঁদের নিজেদের দৈনন্দিন কার্যকলাপের সেসব অভিজ্ঞতাকে যাচাই করতে পারবেন। নাটকের চীনা পরিপ্রেক্ষিতে ব্রেশ্‌টের ক্ষেত্রে আসলে এক নির্দিষ্ট চিন্তার দৃষ্টান্ত হিসাবে আসে। তিনি এ দৃষ্টান্ত গ্রহণ করেন তাঁর "ডেঅ্যর ইয়াসাগের" নাটক থেকে যেটি তিনি জাপানী "তানিকো" নাটক থেকে গ্রহণ করেন, এভাবে কোনো নির্দিষ্ট ঘটনা না হলেও ব্রেশ্‌ট আসল বক্তব্য বলে দিতে সক্ষম হয়েছেন; কারণ নির্দিষ্ট ঘটনা তখনই বলা যায় যখন দ্বন্দ্ব এবং চরিত্রগুলি কোনো নির্দিষ্ট বাস্তব ঐতিহাসিক অবস্থা থেকে গৃহীত হয়।

যদিও চীনা বিপ্লব এবং ক্যান্টন অভ্যুত্থানের ঘটনা জর্মন শ্রমিকশ্রেণীর কাছে যথেষ্ট জীবন্ত ছিল, দর্শক এই চীনা পরিপ্রেক্ষিতের মধ্যে এক ছদ্মবেশ লক্ষ্য করতে পারেন যা শাসকশ্রেণীর নিপীড়নের বিরুদ্ধে বিপ্লবী কর্মকাণ্ডের ক্ষেত্রে রীতিমত গুরুত্বপূর্ণ। কিন্তু নাটকের রাজনৈতিক দুর্বলতা হোলো যে কাল্পনিক চরিত্রের জন্য ঘটনা প্রমাণ সাপেক্ষ নয়। যুবক কমরেডের জীবন বিপদাপন্ন করার আচরণ কি বিপ্লবী কর্তব্য? আলফ্রেড ক্যুরেলা তাঁর প্রবন্ধ থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে বলেন:

> "...আমরা যুবক কমরেড ও তিনজন বিপ্লবীর আচরণ দেখতে পাই। যুবক কমরেডের আচরণ থেকে এই সিদ্ধান্তে আসি যে তার আচরণ বাস্তবে বলশেভিক এবং এক খাঁটি

> বিপ্লবীর প্রতিনিধিত্ব করে; বাকি তিনজন বিপ্লবীর আচরণ সুবিধাবাদী আচরণের প্রতিভূ হিসেবে প্রতীত হয়—কারণ 'তৃতীয় আন্তর্জাতিকের' বক্তব্য অনুসারে এই আচরণ 'দক্ষিণপন্থী বিচ্যুতি' হিসেবে অভিহিত।"
>
> —"আয়েন ফেরজুখ্ মিট্ নিকটে গানৎস"
>
> টাউগ্লিশেন সিটেল্ন্-এ. : ক্যুরেলা, পৃঃ ১০২

এটা খুবই চিত্তাকর্ষক যে ক্যুরেলা ১৯২৩ সালের জর্মনীর বিপ্লবী পরিস্থিতির সঙ্গে আলোচনা করতে চেয়েছেন এবং ঐ তিনজন বিপ্লবীর আচরণকে ব্রাণ্ডলের টাহাল হাইমার এবং রাডেক-এর সঙ্গে তুলনা করতে চেয়েছেন। কিন্তু নাটক দেখে যে রাজনৈতিক প্রশ্ন দর্শকের মনে উদয় হয় তা হোলো ব্রেশ্ট যে রাজনীতি এই নাটকের মাধ্যমে উপস্থাপিত করেছেন তা কি এক ইতিবাচক রাজনৈতিক শিক্ষা? এর জবাবে বলা যেতে পারে ১৯৩০ সালের জর্মনীতে কি এক বিপ্লবী পরিস্থিতি বিদ্যমান ছিল? সেই পরিস্থিতি অনুযায়ী তিনজন বিপ্লবীর যুক্তি জনগণের বিপ্লবী চেতনাকে স্তিমিত করতে চাইছে এবং তাদের বক্তব্যের সঙ্গে তৎকালীন জর্মন কমিউনিস্ট পার্টির দক্ষিণপন্থী প্রতিক্রিয়াশীলদের বক্তব্যের মিল খুঁজে পাওয়া যায়।

ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে বাস্তবে বিপ্লবী পরিস্থিতি বিদ্যমান না থাকলেও ক্রমবর্ধমান বিপ্লবী জোয়ার ছিল। ১৯৩০ সালের ৩০শে মার্চ এর্নষ্ট টেহেল্মান কেন্দ্রীয় কমিটির মুখপাত্র হিসেবে বলেন :

> "আমাদের সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ কর্তব্য হোলো এখনই সর্বহারাকে আপোষহীন বিপ্লবী সংগ্রামের জন্য পরিস্থিতির জন্য অপেক্ষা না করে সবরকমভাবে মদদ্ দেওয়া।"

কিন্তু "ডী মাস্নাহমে" নাটকে যে শিক্ষা প্রচার করা হয়েছে তা তাৎক্ষণিক বিপ্লবী পরিস্থিতির ক্ষেত্রে জনগণের আশু কর্তব্য সম্বন্ধে কোনো উল্লেখ নয় বরং তা মার্কসবাদের ক্ল্যাসিকাল শিক্ষা।

১৯২৯ সালের "মে দিবসের" ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করলে

এক রাজনৈতিক পরিস্থিতিকে কীভাবে মোকাবিলা করতে হয় সে ব্যাপারে এ নাটকের উপযোগিতা কত নগণ্য সেটা আরো স্পষ্ট। বিপ্লবী জোয়ার যে আসন্ন মে দিবসের ঘটনাগুলি ছিল তার প্রথম লক্ষণ। তাই শাসকশ্রেণী নানাভাবে জনগণকে কমিউনিস্ট পার্টি থেকে বিচ্ছিন্ন করার প্রচেষ্টা চালান। বিক্ষুব্ধ সংগ্রামী শ্রমিকশ্রেণী এই ব্যাপক হামলার মুখোমুখি প্রাণপণে পার্টিকে মদদ্ দিয়ে ব্যারিকেড গড়ে তোলেন এবং সংগ্রামের ডাক দেন। কমিউনিস্ট পার্টি সম্মেলনে টেহেল্‌মান গভীরভাবে এই পরিস্থিতিকে বিশ্লেষণ করে বলে :

> "পার্টির স্পষ্ট নিষেধ সত্ত্বেও শাসকশ্রেণীর ব্যাপক অত্যাচারের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে শ্রমিক-শ্রেণীর যে ব্যাপক রাজনৈতিক প্রতিবাদ ধ্বনিত হয় এবং তার ফলে যে জটিল অবস্থার সৃষ্টি হয় তাই ঘটেছে গত মে দিবসে।"

—আউস্‌ংস্গে জুররেডেন : এর্ন্‌স্ট টেহেল্‌মান ১৯২৫-১৯৩১, পৃঃ ১১৫

অবস্থার এই জটিলতা সৃষ্টির মূল কারণ বাস্তবে এক গভীর বিপ্লবী পরিস্থিতি নেই, অন্যদিকে পার্টি সংগ্রামী শ্রমিকশ্রেণীর ন্যায়সঙ্গত সংগ্রামের রাশ টেনে রাখতে অক্ষম। টেহেল্‌মান এই রাজনৈতিক পরিস্থিতি ব্যাখ্যা করে বলেন :

> "পার্টি প্রথম মুহূর্ত থেকেই ব্যারিকেডে ব্যারিকেডে শ্রমিকশ্রেণীর যে লড়াই তাকে সমর্থনের কথা ঘোষণা করেছিলেন। সর্বহারার বিপ্লবী পার্টির পক্ষে এটাই সমীচীন। কিন্তু সশস্ত্র অভ্যুত্থানের ডাককে, অস্ত্রের দাবীকে পার্টি সমর্থন করতে পারেন না, কারণ যে অবস্থায় পার্টি ঐরকম ডাকে সমর্থন জানায়, তার শর্তগুলি উপস্থিত নেই ; কারণ বিপ্লবী পরিস্থিতি বলতে যা বোঝায় তা বর্তমানে

নেই। সশস্ত্র অভ্যুত্থানের শ্লোগানকে পার্টি
সমর্থন করবেন কোন্ যুক্তিতে ?"

—ঐ, ঐ—পৃঃ ১৪৬

মে দিবসের ঘটনার সঙ্গে "ডী মাস্নাহমে" নাটকটিকে বিচার করলেই এ নাটকের দুর্বলতাগুলি স্পষ্ট হয়ে ওঠে, অর্থাৎ জীবন্ত, প্রত্যক্ষ, নানা জটিল বাস্তব অবস্থা। সর্বহারার বিপ্লবী সংস্কৃতির ক্ষেত্রে মে দিবসের ঘটনা এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করেছিল, যার পরিপ্রেক্ষিতে যুবক কমরেডের দ্বন্দ্বটিকে যথাযথভাবে বিচার করা যেত, সমাধানের নতুন সূত্র পাওয়া যেত। কিন্তু ব্রেশ্‌ট সমস্যাটিকে অন্য এক পরিপ্রেক্ষিত থেকে বিচার করে ভঙ্গীগত দিক থেকে ঘটনাটিকে গুরুত্ব দিয়ে বিষয়বস্তুর ব্যাপারটিকে শুধুমাত্র ছুঁয়ে গেলেন। ১৯২৯ সালের মে দিবসের রাজনৈতিক জটিলতা এবং ব্যাপকতা সমেত এই 'নীতিপ্রদ নাটকের' মাধ্যমে কতটা ব্যাখ্যা করা সম্ভব সেটাও এক্ষেত্রে বিচার্য বিষয়।

স্বাধীনতা ও প্রয়োজনীয়তাকে মাস্নাহমে নাটকে দ্বান্দ্বিক ঐক্য থেকে বিচ্ছিন্ন করা এবং "প্রয়োজনীয়তার"র অন্ধভাব অনুসৃত নীতি এতাবৎ যা মার্কসবাদ বিরোধীরা কম্যুনিষ্ট পার্টির বিরুদ্ধে ঘৃণ্য প্রচারের জন্যে ব্যবহার করেছেন, ব্রেশ্‌টের নাটকের এই বক্তব্যটিও ঐ একই প্রচারে ব্যবহৃত হবে।

নাটকের শিল্পগত দুর্বলতা হোলো নাটকের চরিত্রগুলির উক্ত নাটকের সামগ্রিক চিন্তার বাইরে কোনো স্বাধীন সত্বা নেই, কোন অবস্থিতি নেই তারা কতকগুলি বিশেষ চিন্তার প্রতিভূ হিসাবে উপস্থিত। এই দুর্বলতা তখনই শোধরানো সম্ভব যদি রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক সংগ্রামের চেহারা চোখের সামনে থাকে। এই শিক্ষা ত্রিশ দশকের গোড়ায় বিপ্লবী লেখকদের কাছ থেকে গ্রহণ করেছিলেন। শিল্প সাহিত্যের ক্ষেত্রে এই সাহিত্যিকরা বুর্জোয়া ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্যবাদ ও সাহিত্যে মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের ঘোরতর বিরোধী ছিলেন। কিন্তু সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ত্রুটি ছিল, তাঁরা সমস্ত সামাজিক সমস্যাকে ওপর থেকে বিচার করতেন, ফলে সব চরিত্রই স্বাতন্ত্র্যহীন এক সার্বজনীন চেহারা নিত—চরিত্র থেকে চরিত্রে যে বৈপরীত্য, বৈশিষ্ট্য, স্বকীয়তা তার কোনো ছাপ ফুটে উঠত না। ব্রেশ্‌টের এ সময়ের লেখায় ব্যক্তি ও

সমষ্টির দ্বান্দ্বিক ঐক্য অনুপস্থিত কারণ এসময় চিন্তার দিক থেকে তিনি নাটকের সমস্যাগুলিকে দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে চিন্তা করতে অক্ষম-ছিলেন, তাই প্রয়োজনীয়তার সমস্যাটিকে তিনি "মাস্নাহমে" নাটকে কাল্পনিক অবস্থিতি থেকে প্রতিষ্ঠিত করতে উদ্যোগী ; তাই নাটকের চরিত্রগুলি স্বয়ংসম্পূর্ণ চরিত্র হিসাবে উত্তীর্ণ হয়নি। চরিত্রের স্বয়ংসম্পূর্ণতা মানে সামাজিক পরিপ্রেক্ষিত থেকে বিচ্ছিন্ন ব্যক্তির কোনো অবস্থিতি নয়। সমাজ বিচ্ছিন্ন ব্যক্তির অস্তিত্ব দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ বিরোধী এবং ভ্রান্ত। চরিত্রের স্বয়ংসম্পূর্ণতা বলতে বোঝায় বাস্তব সামাজিক অর্থনৈতিক পরিপ্রেক্ষিতের আওতায় অবস্থিত চরিত্র, কোনো বিশেষ নীতি বা মতাদর্শের বা তত্ত্বের যান্ত্রিক প্রতিভূ নয়।

এসব সত্ত্বেও ব্রেশ্‌ট "ডী মাস্নাহমে" নাটকের মাধ্যমে শ্রমিকশ্রেণীকে মার্কসবাদের শিক্ষা পৌঁছে দেবার যে পদ্ধতি গ্রহণ করেন তা স্মরণীয়। "বে আইনী কাজের প্রশংসা" এবং "পার্টির জয়গান" গান দুটি মার্কসবাদী সাহিত্যের উজ্জ্বল জ্যোতিষ্কস্বরূপ। "রেড ফ্ল্যাগ" পত্রিকা ২৪শে ডিসেম্বর ১৯৩০ সালে লেখেন :

> "ভ্রান্তি সত্ত্বেও "মাস্নাহমে" নাটকটি জর্মন
> শ্রমিকশ্রেণীর বিপ্লবী আন্দোলনে রাজনৈতিক
> ও সাংস্কৃতিক দিক থেকে এক গুরুত্বপূর্ণ ধাপ।"
>
> —রোটেফাহ্‌নে : সংখ্যা ৩০০,
> ২৪শে ডিসেম্বর ১৯৩০

১৯৩১ সালের ২০শে জানুআরি ঐ একই পত্রিকা লেখেন :

> "রাজনৈতিক দিক থেকে এ নাটক ইতিবাচক
> কারণ এর প্রচারের দিকটা সামগ্রিক মতাদর্শ-
> গত দিক থেকে অনেক ব্যাপক ও গুরুত্বপূর্ণ
> ......শিল্পগত, সাহিত্যগত ও সঙ্গীতের দিক
> থেকে এ নাটক যুগান্তকারী।"
>
> —রোটেফাহ্‌নে : ডী মাস্নাহমে ইম্‌
> গ্রোসেন শাউশপীল্‌হাউস্‌, সংখ্যা : ১৬
> ২০শে জানুআরি ১৯৩১

শাসকশ্রেণী স্বভাবতঃই এ নাটকের ওপর তাদের পুলিস ও নিরাপত্তা বাহিনীর দৃষ্টি আকর্ষণ করে। বার্লিনের পুলিস বিভাগ এ নাটকটিকে "কমিউনিস্ট প্রচার" হিসেবে এবং বিশেষভাবে "সেনা ও পুলিসবাহিনীকে তছনছ করার ষড়যন্ত্র" হিসেবে নাটকের অভিনয় নিষিদ্ধ করেন।

—সোশ্যালিস্ট ইউনিটি পার্টির আরকাইভ

সংখ্যা : ১০/২/৩৫/৬৯১, পৃঃ ১০ ও ৪৩০

"ডী মুট্টার"

ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে সমাজতান্ত্রিক ভাবধারায় উন্নত নাটকে ভঙ্গীগত সমস্যা

"ডী মাস্‌নাহ্‌মে" নাটকের অভিনয়ের একবছর বাদে ম্যাকসিম গোর্কীর "মা" উপন্যাস অবলম্বনে রচিত এই নাটকটি ব্রেশ্‌ট শেষ করেন। প্রথম অভিনয় রজনী মহান বিপ্লবী রোজা লুক্‌সেম্‌বুর্গ-এর মৃত্যুদিবস উপলক্ষে অনুষ্ঠিত হয়।

ব্রেশ্‌টের নাটক এই কথাই প্রমাণ করেছিল যে "ডী মাস্‌নাহ্‌মে" নাটকে তিনি যে পথ গ্রহণ করেছিলেন—"মা" নাটকে তিনি সেই পথেই আরও অনেক দূর এগিয়ে গেছেন। এই দুটি নাটক লেখার মাঝখানে তিনি বিপ্লবী প্রোলেতারিয়েতের সংগ্রামে আরও অনেক গভীরভাবে জড়িয়েছিলেন। তাঁর প্রথম "নীতি-নাটক"-এর মাধ্যমে তিনি ইতিমধ্যেই একটি দর্শক চক্র সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়েছিলেন—সে দর্শক হোলো সর্বহারা শ্রেণী। যে শ্রমিক-শ্রেণীর কাছে তিনি শিক্ষা গ্রহণ শুরু করেছিলেন সেই শ্রমিকশ্রেণীর জন্যই তিনি নাটক লিখতে আরম্ভ করেন। এ সময়ে তিনি শ্রমিক আন্দোলনের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যোগাযোগ রক্ষা করতে উদ্‌গ্রীব ছিলেন। প্রথমদিকে এ যোগাযোগ শুরু হয় বার্লিন নয়কোলন-এ কার্ল মার্কস্‌ স্কুলে তাঁর "ডেব্বর ইয়াসাগের" নাটকের আলোচনা প্রসঙ্গে। আলোচনান্তে তিনি তাঁর নাটকে অনেক অদলবদল করেন। এ যোগাযোগ আরও ঘনিষ্ঠ হয় "ডী মাস্‌নাহ্‌মে" নাটকের আলোচনা প্রসঙ্গে। এই যোগাযোগই ব্রেশ্‌টের পরবর্তী নাট্যচিন্তায় গভীরভাবে প্রভাব বিস্তার করে এবং ভবিষ্যতে তাঁকে "মা" নাটকের রচনায় অসীম অনুপ্রেরণা দেয়। আলোচনা কালে ব্রেশ্‌ট শ্রমিকদের কাছ থেকে নাটক সম্বন্ধে মতামত আহ্বান করতেন এবং তাঁদের মৌলিক গুরুত্বপূর্ণ চিন্তাগুলিকে নিয়ে গভীরভাবে চিন্তা করতেন। তিনি রীতিমত উৎসাহিত বোধ করতেন যখন দেখতেন যে শ্রমিকরাও তাঁকে নাটকের উদ্দেশ্য ও উপযোগিতা সম্বন্ধে নানা প্রশ্ন করছেন। চিন্তার এই আদানপ্রদানের

মাধ্যমে তিনি যে শিক্ষা পেয়েছিলেন সে সম্বন্ধে সারা জীবন শ্রদ্ধাসহকারে উল্লেখ করতেন। এ সময়টা ছিল ব্রেশ্‌টের সাহিত্যিক জীবনের শিক্ষাকাল, যা সাহিত্য ও জীবন সম্বন্ধে তাঁর সামগ্রিক ধ্যানধারণা পালটে দেয়। ব্রেশ্‌ট এ সময়ে তাঁর নাটকের আলোচনায় বিপ্লবী ও শ্রমিকদের সমালোচনাকে যে গুরুত্ব দিতেন এটা বহু বুর্জোয়া সমালোচকই সমর্থনযোগ্য মনে করতেন।

এই "নীতিনাটক"-এর মাধ্যমে ব্রেশ্‌ট বহু-শাখা-প্রশাখা বিস্তৃত বুর্জোয়া থিয়েটারের দিক থেকে সম্পূর্ণভাবে মুখ ফেরান। তিনি এই নাটকের মাধ্যমে শুধু যে এক নতুন দর্শক পেলেন তাই নয়, বরং একদল নতুন অভিনেতাও। ত্রিশ দশকে রাজনৈতিক আদর্শে অনুপ্রাণিত অ-পেশাদার নাট্যসংস্থাগুলির সঙ্গে ব্রেশ্‌টের যোগাযোগ তাঁর রাজনৈতিক ও সাহিত্যিক উৎকর্ষের ক্ষেত্রে এক অদৃশ্য শক্তির মত কাজ করেছিল। পাশাপাশি তাঁকে ঘিরে এক নতুন সহকর্মীর দল গড়ে উঠছিল, তাঁদের মধ্যে অনেকেই নিজেদের শিল্পকে পার্টির সংগ্রামী জীবনের সঙ্গে ইতিমধ্যেই যুক্ত করেছিলেন—যেমন হান্‌স আয়েস্‌লার। এইভাবে ব্রেশ্‌ট কেবলমাত্র পার্টির রাজনৈতিক সংগ্রামের জীবনে প্রবেশ করেন নি বরং সর্বহারার অভিজ্ঞতার জগতে ক্রমশ গভীরভাবে ডুব দেন।

সর্বহারার এই নতুন জগৎ কিভাবে ব্রেশ্‌টের জীবন ও কর্মক্ষেত্রকে প্রভাবান্বিত করেছিল তার প্রমাণ আমরা দেখি "ডী মুট্টার" নাটকে। তাঁর দৃষ্টিভঙ্গী লক্ষ্য করে বুর্জোয়া পত্র-পত্রিকাগুলি রীতিমত উত্তেজিত হয়ে বলতে শুরু করে:

> "শেষ পর্যন্ত তিনি (ব্রেশ্‌ট) তাঁর প্রকৃত বন্ধুদের খুঁজে পেয়েছেন।"
>
> —কাতোলিশেস্‌ কিরশেনব্লাট : সংখ্যা ৬, ৭ই ফেব্রুআরি ১৯৩২, পৃ: ১৫

"গেরমানিয়া" পত্রিকা লেখেন:

> "তাঁর সাহিত্যসৃষ্টির পিছনে নিজস্ব চিন্তা বলে কিছু নেই; রয়েছে তাবৎ কমিউনিস্ট মতাদর্শ। এই মতাদর্শ ছিল পিস্‌কাটর-এর

> নাট্যশিল্পে, রয়েছে ব্রেশ্‌টের নাট্যচিন্তায়, যা ধীরে ধীরে জর্মনীর বুকের ওপর সাহিত্যে বলশেভিকবাদকে প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হয়েছে। সুতরাং তাঁকে আর নিছক স্বাধীন সাহিত্যসেবী হিসেবে গণ্য করা চলে না, বরং কট্টর রাজনীতিজ্ঞ হিসেবে গণ্য করাই যুক্তিযুক্ত। তাঁর "নতুন" নাটক সেই কথারই প্রমাণ দেয়।
>
> —"ডী কম্যুনিস্‌টিশে মুট্রায়" : বাখ্‌মান গেরমানিয়া : সংখ্যা ১৯ ১৯শে ফেব্রুআরি ১৯৩১

নাটকের বিষয়বস্তুই স্মরণ করিয়ে দেয় যে ব্রেশ্‌ট বিপ্লবী পার্টির ঘনিষ্ঠ সহযোদ্ধা ছিলেন। ফ্যাসীবাদের ক্রমবর্ধমান দাপটের যুগে বিপ্লবী এবং প্রগতিশীল চিন্তাধারার মাপকাঠি ছিল মহান অক্টোবর বিপ্লবের প্রতি আনুগত্য এবং সোভিয়েট ইউনিয়নের প্রতি দৃষ্টিভঙ্গী। তথাকথিত "বামপন্থী"রা অনেক সময়েই বুর্জোয়া প্রচারযন্ত্রের মতই সোভিয়েট ইউনিয়নের বিরুদ্ধে বিষোদ্‌গার শুরু করে জনতাকে বিভ্রান্ত করতেন। বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের ওপর ফ্যাসীবাদী অত্যাচারের ক্ষেত্রে ফাসিস্তরা এইসব তথাকথিত বামপন্থীদের প্রচারকেই বেশী কাজে লাগাতেন। সোভিয়েট ইউনিয়ন সম্বন্ধে তথাকথিত "বামপন্থী"দের এইসব প্রচার একদিকে যেমন জনসাধারণকে সোভিয়েট সমাজব্যবস্থা সম্বন্ধ ভ্রান্ত ধারণার বশবর্তী করছিল, অপরপক্ষে দোদুল্যমান বুদ্ধিজীবীদের সোভিয়েট ইউনিয়ন সম্বন্ধে প্রকৃত জর্মন দৃষ্টিভঙ্গী থেকে সরিয়ে নিয়ে এক ব্যাপক বলশেভিকবিরোধী ফ্রন্ট গড়ে তুলতে সাহায্য করছিল।

১৯৩০ সালের শেষার্ধে সোভিয়েট ইউনিয়নের বিরুদ্ধে বিভিন্ন প্রস্তাবে স্বাক্ষর করে ৮২ জন বুদ্ধিজীবী—চিন্তা, মনন ও মানসিকতার মুখে কলঙ্কলেপন করে প্রমাণ করলেন যে বহু বুদ্ধিজীবীই ফ্যাসীবাদী অত্যাচারের শিকার হয়েছেন। সাম্রাজ্যবাদীদের ঘৃণ্য কায়দা যে সফল হয়নি তার প্রমাণ পরবর্তী কালে প্রায় প্রতিটি সাহিত্যিকই সাহসের সঙ্গে সাম্রাজ্যবাদীদের কমিউনিস্টবিরোধী ঘৃণ্য ফ্যাসীবাদী হামলার মোকাবিলা করেছিলেন।

ঠিক এমন সময় গোর্কীর উপন্যাসকে উপজীব্য করে লেখা একটি নাটক নিঃসন্দেহে এক সচেতন রাজনৈতিক কর্মীর বলিষ্ঠ পদক্ষেপ। ফ্যাসীবাদী নিগ্রহ থেকে ম্যাক্সিম গোর্কীও বাদ পড়লেন না, কারণ তিনি মহান লেনিনের বন্ধু এবং সোভিয়েট সমাজব্যবস্থায় বিশ্বাসী। ভিল্‌হেল্‌ম পীক ১৯৩১ সালে গোর্কীর সঙ্গে অন্য লেখকদের পার্থক্য সম্বন্ধে লিখতে গিয়ে লেখেন :

> "একদল দ্বিধাগ্রস্ত কাপুরুষ বুদ্ধিজীবী যারা সর্বদাই শ্রমিক আন্দোলন নিয়ে ছেনালি করেন, কিন্তু শ্রেণীসংঘর্ষের প্রশ্নের মুখোমুখি হলেই পিছু হটেন।"

—রেডেন উন্‌ড আউফসেৎসেন : ভিল্‌হেল্‌ম পীক, পৃঃ ১৪১

ব্রেশ্‌ট রুশিয়ার শ্রমিক আন্দোলনকে উপজীব্য করে লেখা এই বিশ্ব-বিখ্যাত উপন্যাসটিকে বেছে নিলেন, কারণ এর মাধ্যমে সোভিয়েটবিরোধী সব উগ্র প্রচারের সমুচিত জবাব দেওয়া যাবে।

১৯৪১ সালের সেপ্টেম্বর মাসে "রেড ফ্ল্যাগ" পত্রিকার এক সাক্ষাতকারে ব্রেশ্‌ট জর্মন বেতার বক্তৃতার উগ্র সোভিয়েটবিরোধী কার্যকলাপের বিরুদ্ধে ফেটে পড়েন :

> "এইসব সোভিয়েটবিরোধী উগ্র প্রচারের ব্যাপারে মানুষ অন্ততঃপক্ষে একটা সম্ভব অসম্ভবের দাবি করতে পারে। অকাট্য যুক্তি খাড়া করে ঐ সব উক্তির বিরোধিতা করতে যাওয়া নিষ্ফল এবং বেতার ব্যবস্থার ব্যাপারে একটিই কথা—ওঁরা তো যুক্তির ধার ধারেন না।"

—রেড ফ্ল্যাগ : সংখ্যা ১৬৮, ৩রা সেপ্টেম্বর '৩১

সোভিয়েট ইউনিয়নের বিরুদ্ধে অপপ্রচারের মাধ্যমে শাসকশ্রেণীর উদ্দেশ্য ছিল মধ্যবিত্ত সম্প্রদায়কে প্রভাবান্বিত করা। শত্রুপক্ষের এইসব কার্যকলাপের বিরুদ্ধে ব্রেশ্‌টের জবাব গোর্কীর "মা" উপন্যাসের নাট্যরূপ। ব্রেশ্‌ট এক বিশ্ববিখ্যাত সাহিত্যিকের লেখায় পেয়েছিলেন রুশ শ্রমিক আন্দোলনের

আপোষহীন সংগ্রামের চেহারা। স্পষ্টতঃই ব্রেশ্‌ট অনুভব করেছিলেন সোভিয়েটবিরোধী সমস্ত চক্রান্তকে ব্যর্থ করতে গেলে গোর্কীর মত আন্তর্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন লেখককে সামনে রেখেই এগুতে হবে। এই নাটকের মাধ্যমে তিনি বিপ্লবী জর্মন শ্রমিকশ্রেণীকে জর্মন কমিউনিস্ট পার্টির পতাকাতলে সমবেত করতে সচেষ্ট হয়েছিলেন। তাই গোর্কীর "মা" উপন্যাসের বিষয়-বস্তুকে ব্রেশ্‌ট দেখেছেন জর্মন দৃষ্টিভঙ্গী থেকে এবং চরিত্রগুলিকে তাদের রুশ পরিবেশ সত্ত্বেও যেন রুশিয়ার চেয়ে জর্মনীর বাসিন্দা বলেই মনে হয়।

ত্রিশ দশকের প্রারম্ভে পৃথিবী যে ব্যাপক অর্থনৈতিক সমস্যার সম্মুখীন হয়েছিল এবং তার অবশ্যম্ভাবী ফলস্বরূপ জর্মন একচেটিয়া পুঁজিপতিদের চক্রান্ত জর্মন শ্রমিকশ্রেণী ও জনগণকে যে সর্বনাশা পথে ঠেলে দিচ্ছিল জর্মন দৃষ্টিকোণ থেকে ব্রেশ্‌ট সে কথাই এ নাটকে তুলে ধরেছেন। এমন কি বলা যায় টেহেল্‌মান-এর নেতৃত্বে জর্মন কমিউনিস্ট পার্টির রাজনীতি চিন্তারই প্রকাশ এ নাটক।

গোর্কী তাঁর উপন্যাসে এক শ্রমিক রমণীর বিপ্লবী চেতনার যে ক্রমবিকাশ দেখিয়েছেন তা কোনো আকস্মিক ব্যাপার নয়। জারের আমলের রুশিয়ার এক শ্রমিক রমণীর মাধ্যমে তিনি এক বিশেষ শ্রেণীর সামগ্রিক চেহারা তুলে ধরেছেন। এই শ্রমিক রমণী তাঁর সন্তানকে অনুসরণ করে এক সমগ্র শ্রেণীর অগ্রগমনকে চিহ্নিত করেছেন। ব্রেশ্‌টের চোখেও এই বিষয়বস্তু এক গুরুত্বপূর্ণ রাজনৈতিক বক্তব্য নিয়েই হাজির হয়েছে। নাট্যকার এই চিত্র আঁকতে গিয়ে এনেছেন দুটিযুগের এই দ্বন্দ্ব। দ্বন্দ্বকে সামাজিক পরিপ্রেক্ষিতে এক ছোট্ট পরিবারের সীমিত পরিসরের মধ্যে আবদ্ধ রেখে তিনি তা থেকে পৌঁচেছেন শ্রেণীগত সিদ্ধান্তে। গোর্কীর মত ব্রেশ্‌টের মা-ও তাঁর সমস্ত পশ্চাৎপদ চিন্তাভাবনা কাটিয়ে উঠে পার্টির পথকেই সঠিক পথ হিসেবে বেছে নিচ্ছেন। মা ও ছেলের একই চিন্তায় উদ্দীপ্ত হওয়ার মূলকথা হোলো শ্রেণীসংঘর্ষের বিশাল যুদ্ধক্ষেত্র। তাই ১৯৩২ সালে ১৯শে জানুআরী "গের-মানিয়া" পত্রিকায় বাখ্‌মান লেখেন :

> "পুরো নাটকের বক্তব্য খুবই স্পষ্ট। এক
> বিপ্লবী মহিলাকে মধ্যমণি করে বুর্জোয়া

মতাদর্শের বৈপরীত্যে তাঁকে শ্রেণীসংঘর্ষের
ব্যাপকতম ক্ষেত্রে উপস্থাপন।"

—গেরমানিয়া : সংখ্যা ১৯ ১৯শে, জানুয়ারী ১৯৩২

এক পারিবারিক বিষয়বস্তুকে নতুন ভঙ্গীতে উপস্থাপন "এক্সপ্রেশনিস্ট"দের "যুগদ্বন্দ্বে"র বৈপরীত্যে ব্রেশ্‌টের রাজনৈতিক বক্তব্য হিসাবে উপস্থিত হয়েছে। ১৯৩০ সালে ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ "তাই ইয়াং' নাটকে এক নারী চরিত্রের মাধ্যমে থিয়েটারে সাড়া জাগিয়েছিলেন; ব্রেশ্‌টও তাঁর "মা" নাটকে ভ্‌লাসোভার মাধ্যমে বিপ্লবের ডাক দেন। এইভাবে ব্রেশ্‌ট ও ভোল্‌ফ পার্টির কাজকে এগিয়ে নিয়ে যেতে সাহায্য করেন।

ভেডিংগ পার্টি সম্মেলনের সময় থেকেই পার্টি বিপ্লবী কর্মকাণ্ডে মহিলাদের গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকাকে বিশেষ অগ্রাধিকার সহকারে বিবেচনা করতে শুরু করেন। এর্নস্ট টেহেল্‌মান সে কথারই পুনরাবৃত্তি করে বলেন, এটা এমন একটি বিষয় যা কোনোমতেই পার্টি অবহেলা করতে পারেন না। ১৯৩১ সালের ১৪ই মে জর্মন কমিউনিস্ট পার্টির কেন্দ্রীয় কমিটি একটি প্রস্তাবে উল্লেখ করেন :

"বাস্তব অবস্থার সঠিক মূল্যায়ন করলে দেখা যাবে ব্যাপক অর্থনৈতিক সংকট, ছাঁটাই, বেকারি, শিক্ষাসংকট, দ্রব্যমূল্যবৃদ্ধি—এসব ক্ষেত্রে মহিলারা পুরুষদের চেয়ে কম ক্ষতিগ্রস্ত নন। তাই আমাদের একটি প্রাথমিক কর্তব্য হবে সমস্ত সংগ্রামী কার্যকলাপে তাঁদের সক্রিয় অংশগ্রহণকে সফল করে তোলা।"

—কমিনটার্নের পতাকাতলে এগিয়ে চলো : টেহেল্‌মান

এ থেকে বোঝা যায় কেন ব্রেশ্‌ট গোর্কীর মতই দৈনন্দিন জীবনের অভাব, অভিযোগ, হতাশা, বেদনাকে এত গুরুত্ব দিয়েছেন নাটকে। ব্রেশ্‌টের নাটকে ভ্লাসোভা এক জায়গায় বলছেন :

মা।। ভাইনে আনতে বাঁয়ে কুলোয় না; প্রতিটি
কোপেক নিয়ে টানাপোড়েন চলছে, কখনও

জালানি, কখনো জামাকাপড় থেকে পয়সা
বাঁচাচ্ছি। কিন্তু কিছুতেই কিছু করতে পারছি না।
এ থেকে কি মুক্তির কোনো পথ নেই ?

—নাট্যসংকলন, ৫ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ৫

দেখা যাচ্ছে বিশ্বব্যাপী অর্থনৈতিক সংকটের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে সর্বহারা শ্রেণীর প্রতিনিধি এক শ্রমিক রমণীর দিনযাপন কি ভয়ানক।

নাটকের ৩য় দৃশ্যে ব্রেশ্‌ট এক নতুন সমস্যা এনেছেন যা গোর্কীর উপন্যাসে নেই। ত্রিশ দশকের বিপ্লবী শ্রমিক আন্দোলনে সংশোধনবাদী অপপ্রচেষ্টা এক গুরুতর সমস্যা হিসাবে দেখা দিয়েছিল। জর্মন দর্শকের কাছে এর গুরুত্ব উপলব্ধি করেই ব্রেশ্‌ট কারপোভ নামক একটি চরিত্রের মাধ্যমে সেই সংশোধনবাদী চেহারাকেই তুলে ধরেছেন, যে শাসকশ্রেণীর সঙ্গে সমঝোতা নিয়ে ব্যস্ত কিন্তু সংগ্রামের ভেকও রয়েছে তার। এই 'খুচরো পাপ' করে সে চেষ্টা করছে যদি সংগ্রাম এড়ানো যায়। কারপোভ শ্রমিকদের বলছে :

"কমরেডস্‌! কারখানার অবস্থা আমরা যতটা ভালো মনে করেছি ততটা নয়। হের সুখ্‌লিনভ আমাদের যে খবর দিয়েছেন তা আপনাদের কাছে গোপন করার কোনো প্রচেষ্টা আমরা করবো না। তিনি জানিয়েছেন আমাদের কোম্পানির অধীনস্থ টুভের-এর কারখানায় আগামীকাল থেকে লক-আউট হচ্ছে ; ফলে আমাদের সাত'শ কমরেড রাস্তায় এসে দাঁড়াবেন। প্রতিটি শ্রমিক নিশ্চয়ই সাদা চোখে দেখতে পাচ্ছেন, আমাদের দেশ এক চরম অর্থনৈতিক সংকটের মধ্য দিয়ে অতিক্রম করছে। তাই এ অবস্থায় আমাদের মালিকের অবস্থাও বিবেচনা করতে হবে।"

—নাট্যসংকলন, ৫ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট

জর্মন কমিউনিষ্ট পার্টির একাদশ সম্মেলনে বলা হয় এই "খুচরো পাপ" বা

'আপোষপন্থা' শ্রমিক আন্দোলনে সর্বত্র এক চরম সংকটময় অবস্থার সৃষ্টি করছে। পার্টি লক্ষ লক্ষ মেহনতি মানুষের সামনে সোশ্যালিষ্ট পার্টির এই বিভ্রান্তিকর রাজনীতির মুখোশ উন্মোচন করার গুরুত্ব উপলব্ধি করে। ব্রেশ্‌টের "ধামাচাপা ও পেটিকোট-এর গানগুলি [লীড ফম ক্লীকেন উন্‌ড ফম রক] এ ক্ষেত্রে খুবই কার্যকরী হয়।

এর্ন্‌ষ্ট টেহেল্‌মান সোশ্যালিষ্ট পার্টির এই ধাপ্পাবাজীর মুখোশ উন্মোচন করতে বক্তৃতার সময় প্রায়ই এই গানগুলির উল্লেখ করতেন। নাটকের প্রথম সংস্করণে ব্রেশ্‌ট দেখান যে "কারপোভ" গ্রেপ্তার হবার পর ক্রমশ বিপ্লবী শ্রমিক হিসাবে আত্মপ্রকাশ করছে। ১লা মে লালঝাণ্ডা হাতে নিয়ে সে অগ্রসর হয় এবং শেষ পর্যন্ত পুলিশের গুলিতে নিহত হয়। মার্কসবাদী সমালোচকরা সংশোধনবাদী রাজনীতির প্রতিভূ কারপোভের এই পরিবর্তন ভালো চোখে দেখেন না। তাই ১৯৩২ সালের ১৯শে জানুয়ারী "রেডফ্ল্যাগ" পত্রিকায় বলা হয় :

> "জারশাসিত রুশিয়ার যথার্থ প্রতিনিধি কারপোভ খুব বিশ্বাসযোগ্য চরিত্র হিসাবে অঙ্কিত হয় নি। একজন যথার্থ প্রাক্তন সংশোধনবাদী হঠাৎ সমস্ত শ্রমিকশ্রেণীর অবিশ্বাসকে উল্টে দিতে পারে না। হয়তো সত্যিই একসময় সে সাচ্চা বিপ্লবী ছিল ; কিন্তু তাকে হঠাৎ সংশোধনবাদী থেকে বিপ্লবী হিসাবে দেখানোর অর্থ বলশেভিকবাদ ও মেনশেভিকবাদের জোড়াতালির চেষ্টা।"

—রেডফ্ল্যাগ : সংখ্যা ১৪, ১৯শে জানুয়ারী ১৯৩২

সমালোচকের বক্তব্য অনুসারে ব্রেশ্‌ট দৃশ্যটি পরিবর্তিত করেন এবং স্মিল্‌গিন নামক এক শ্রমিকের মুখ দিয়ে কারপোভের বক্তব্য বলান। তাতেও অবশ্য সমস্যার কোনো সমাধান হয় না, কারণ রাজনীতির দিক থেকে এটি "একটি মারাত্মক ভুল।" সমসাময়িক কালের বহু সোশ্যাল ডেমোক্রাট যাঁরা তাদের পার্টির ধাপ্পাবাজি বুঝতে পেরে অবশেষে কমিউনিস্ট পার্টির পতাকাতলে এসে

দাঁড়িয়েছিলেন তাঁরা এ ধরনের চরিত্রচিত্রণের বাস্তবতা উপলব্ধি করতে পেরেছেন। তবু রাজনীতির দিক থেকে এ চরিত্র গ্রহণযোগ্য হলেও শিল্পসৃষ্টির দিক থেকে তা তত সহজবোধ্য নয়।

নাটকের অষ্টম দৃশ্যে ভ্লাসোভা যেখানে কৃষকদের মধ্যে বিপ্লব সংগঠিত করার কাজে ব্যস্ত—গোর্কীর উপন্যাসের সঙ্গে কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ পার্থক্য রয়েছে। রাইবিনের মত চরিত্র যা আপাদমস্তক রুশীয় যার মাধ্যমে আমরা রুশ কৃষিবিপ্লবের কণ্ঠ শুনতে পাই, ব্রেশ্‌টের নাটকে জর্মন পরিপ্রেক্ষিতে সে চরিত্র অবাস্তর হোতো। তাই ব্রেশ্‌ট শুধুমাত্র এঁদের নামগুলিই গ্রহণ করেছেন। কেবলমাত্র নাটকের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে যদি তিনি পরিবর্তন দেখাতেন সেটা হতো ভ্রান্ত, কারণ তাঁর দৃষ্টিভঙ্গী ছিল মূলতঃ রাজনৈতিক। ব্রেশ্‌ট নাটকের মাধ্যমে রাজনীতিটাই কার্যকর করে দেখাতে চেয়েছেন, কারণ সমসাময়িক কালের শ্রেণীসংঘর্ষের তাৎপর্যটাই তাঁর কাছে বড়। ১৯৩১ সালে জর্মন কমিউনিস্ট পার্টি কৃষক আন্দোলন জোরদার করার জন্য পার্টিগত-ভাবে যে মদত দেওয়া দরকার পার্টি সে দায়িত্ব বিস্মৃত হয় নি। শ্রমিকের নেতৃত্বে শ্রমিক-কৃষকদের সমবেত আন্দোলনের এই যে রাজনীতি, থিয়েটারের মাধ্যমে তাকে অগ্রাধিকার দেবার কথা চিন্তা করেই ব্রেশ্‌ট সেই রাজনৈতিক দায়িত্ব পালন করেন। এক্ষেত্রে ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ-এর নাটক "বাউয়ের বাএৎস" উল্লেখযোগ্য। ১৯৩১ সালের রাজনৈতিক অবস্থার প্রতি লক্ষ্য রেখেই "গাঁয়ের পথ" দৃশ্যটিতে মা এবং ক্ষেতমজুর ইগর লুশিনের কথোপকথন দ্রষ্টব্য। ভ্লাসোভা ইগর লুশিনকে বলছেন :

মা ॥ আমি একজন মজদুর। তোমাদের এখানেও মজদুর আছে। তোমরা সব জেনে-শুনেও তাদের সঙ্গে বসে কোনো আলোচনা করোনি এটা আমার শুনতে খারাপ লাগছে। এটা মনে রেখো যেখানে এখনও একজন শ্রমিক রয়েছে বুঝতে হবে সেখানে এখনও সব শেষ হয়ে যায় নি।

ইগর ॥ এতো আচ্ছা মাথামোটা দেখছি।

ধান শুনতে কান শোনে। কৃষক কৃষকই
এবং শ্রমিক শ্রমিকই।"

নাট্যসংকলন, ৫ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট

এ দৃশ্যের রাজনৈতিক তাৎপর্য উপলব্ধি করতে গেলে, ১৯৩৩ সালের পূর্বে কমিউনিস্ট পার্টির কর্মপদ্ধতিতে এর গুরুত্ব বুঝতে গেলে, এর্নস্ট টেহেল্‌মান-এর কৃষক আন্দোলন সংক্রান্ত "রাষ্ট্রপতি নির্বাচন ও প্রুশীয় নির্বাচনী প্রচার" সংক্রান্ত ইস্তাহারটি উল্লেখযোগ্য :

"………অর্থাৎ লালপ্রত্যুষ যদি বাস্তবিকই
সফল করতে হয় তাহলে আমাদের অবশ্য-
কর্তব্য হোলো প্রত্যেক কর্মীকে অবশ্যই গ্রামে
পাঠানো……গত নির্বাচনে আমরা দুর্ভাগ্যবশতঃ
গ্রামের ওপর যথেষ্ট গুরুত্ব দিই নি যেখানে বাস
করে হাজার হাজার মানুষ।"

—রাষ্ট্রপতি নির্বাচন ও প্রুশীয় নির্বাচনী প্রচারে পার্টির
কর্তব্য : এর্নস্ট টেহেল্‌মান, পৃঃ ২২

লেনিনের সাহিত্যচিন্তাঅনুসারে ব্রেশ্‌ট-এর নাটক বিপ্লবী পরিস্থিতিতে বিপ্লবী সংস্কৃতির যথাযোগ্য দায়িত্ব পালন করেছিল। মহান অকটোবর কার্যক্রমকে এগিয়ে নিয়ে যাওয়ার জন্যই ব্রেশ্‌ট এই নাট্যরূপে রাজনীতিকে মুখ্য করে তুলেছিলেন। পার্টির মতাদর্শকে সামনে রেখে ব্রেশ্‌ট এই নাটকের কয়েকটি দৃশ্যে দেখাচ্ছেন কিভাবে ভ্‌লাসোভা সাম্রাজ্যবাদী যুদ্ধের বিরুদ্ধে সংগ্রাম চালাচ্ছেন। দৈনন্দিন জীবনে ব্রেশ্‌ট ভ্‌লাসোভার চরিত্রে বিপ্লবী শ্রমিকের রাজনৈতিক চিন্তা, ক্ষুরধার শ্লেষ, ধূর্ততা, তার প্রস্তরকঠিন দৃঢ়তা সবই দেখিয়েছেন।

এই বিপ্লবী নাটকের বক্তব্য কত বেশী কার্যকর হয়েছিল তার প্রমাণ বুর্জোয়া সংবাদপত্রগুলির ব্যাপক আক্রমণ।

"মা" নাটকের অভিনয়ের বিরুদ্ধে তাঁরা ব্যাপক প্রচারে নামলেন। সংস্কৃতির ওপর ফ্যাসীবাদী হামলা এত ব্যাপক আকার ধারণ করেছিল যে শেষ পর্যন্ত কোনো সমাজ-সচেতন নাটককে মঞ্চে তোলাই এক অসম্ভব ব্যাপার হয়ে

দাঁড়িয়েছিল। ব্রেশ্‌টের "মা" নাটকের প্রযোজনার ইতিহাস তৎকালীন শ্রমিক শ্রেণীর অবিস্মরণীয় সংগ্রামের এক জ্বলন্ত ইতিহাস। সংবাদপত্র থেকে সংগৃহীত অসংখ্য তথ্য, সংবাদ এবং পুলিস রিপোর্টের মাত্র কয়েকটি এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে। 'যুব অভিনেতৃবৃন্দের গ্রুপ' [গ্রুপে ডেঅর ইয়ুংগের শাউস্‌পীলের] কর্তৃক যুব গণমঞ্চে (ইয়ুংগেন ফোলক্‌সব্যুহনে) প্রযোজিত নাটকের ওপর অবিলম্বে পুলিসী হস্তক্ষেপ এবং নাটকটি বেআইনী ঘোষণা করার জন্য অক্লান্তভাবে প্রচার চালাতে থাকেন প্রতিক্রিয়াশীল গোষ্ঠী। একই ভঙ্গীতে 'ডেঅর ইয়ুংগে ডয়েট্‌শে' নামক সংবাদপত্রটি—"থিয়েটার—গৃহযুদ্ধের শিক্ষণ-কেন্দ্র' [থেআটর আল্‌স বুর্গার ক্রীগ্‌সশুলে] নামক শিরোনামায় বলেন :

> "তবু! তবু বলছি শহরের বুকে এক অত্যন্ত উন্নত, সুদৃঢ় পুলিসী ব্যবস্থা সত্ত্বেও খোলাখুলি এ ধরনের গৃহযুদ্ধের ডাক দেওয়া সম্ভব হ'ল কী করে? শিল্পসৃষ্টির ঢালাও ফতোয়ার নামে যে ষড়যন্ত্রমূলক প্রচার চলেছে, পুলিসের অতন্দ্র প্রহরাকে উপেক্ষা করে যে নাশকতা-মূলক কার্যক্রম চলেছে তাতে অবিলম্বে হস্তক্ষেপ হওয়া উচিত।"

—ডেঅর ইয়ুঙে ডয়েট্‌শে : সংখ্যা ১৫,
১৯শে জানুআরি ১৯৩২

"কাতোলিশেস কিরশেনব্লাট" পত্রিকার সমালোচক বলেন :

> "শাসনব্যবস্থা ভেঙে পড়েছে ; দেশের আইন-শৃঙ্খলা বিলুপ্ত। অবিলম্বে ঐ নাটক বেআইনী বলে ঘোষণা করা দরকার : নচেৎ সর্বনাশ।"

—কাতোলিশেস্ কিরশেনব্লাট : সংখ্যা ৬,
৭ই ফ্রেব্রুআরি ১৯৩২

"গেরমানিয়া" পত্রিকা 'অবিশ্বাস্য নিরপেক্ষতা' শীর্ষক প্রবন্ধে বলেন :

> 'আমরা এই মর্মে পুনরায় পুলিস কর্তৃপক্ষকে

চিন্তা করতে অনুরোধ করি যে এই শহরেই একটি থিয়েটারে কয়েক সপ্তাহ ধরে কমিউনিস্ট প্রচারমূলক 'মা' নাটকের অভিনয় হয়ে চলেছে। এই শান্তি ও শৃঙ্খলাভঙ্গকারী নাটক পুলিস বিভাগের কর্তব্যকেই সদর্পে চ্যালেঞ্জ করছে। পুলিস কর্তৃপক্ষ আর কতকাল শহরের বুকে এই তাণ্ডবলীলা চলতে দেবেন?'

—গেরমানিয়া, সংখ্যা ২৯, ২৯শে জানুআরি ১৯৩২

এই উস্কানির ফলে পুলিস আন্তর্জাতিক শ্রমিকভাণ্ডারের সাহায্যার্থে মোআবিট-এর প্রেক্ষাগৃহে 'মা' নাটকের অনুষ্ঠানে ঝাঁপিয়ে পড়ে। পুলিস কর্তৃপক্ষ প্রথম থেকেই এর ওপর নজর রেখেছিলেন, জাতীয়তাবাদী পত্র-পত্রিকাগুলি শুধুমাত্র তাতে ইন্ধন যোগাচ্ছিল। একটি পুলিস রিপোর্টে প্রকাশ:

"এ বছর জানুআরি মাসে 'যুব গণমঞ্চে' কমিউনিস্ট পার্টির বেআইনী সশস্ত্র অভ্যুত্থানের ষড়যন্ত্রমূলক প্রচার সম্বলিত নাটক ব্রেশ্‌টের 'মা' প্রযোজিত হয়।"

—ইনস্টিটিউট অব মার্কসিজম লেনিনিজম আরকাইভ
সংখ্যা ১০/২৩৫৬৯১

সরকারী আইন বিভাগের উচ্চ অধিকর্তা কর্তৃক প্রকাশিত বিজ্ঞপ্তির কথা তৎকালীন প্রতিটি লেখক বা সাহিত্যসেবীরই দৃষ্টিগোচর হয়। বিজ্ঞপ্তিতে বলা হয়:

"এ বছর জানুআরি মাসে "যুব অভিনেতৃবৃন্দ" কর্তৃক গোর্কীর 'মা' উপন্যাসের ব্রেশ্‌ট-আইসলার-ভাইজেনবোর্ন-কৃত নাট্যরূপ ২৩৬ নম্বর ফ্রীডরিশষ্ট্রাশেতে স্মশ্‌ট্‌সপিল হাউস মঞ্চে প্রযোজিত হয়। নাটকটির উদ্যোক্তা হলেন 'যুব গণমঞ্চ'।

উক্ত 'মা' নাটকে ধর্মঘট, প্রতিবাদ, বিক্ষোভ এবং বেআইনী সশস্ত্র অভ্যুত্থানের প্রস্তুতি ও যুদ্ধবিরোধী প্রচার এত সোচ্চার যে একটি খ্যাতনামা সংবাদপত্র 'থিয়েটার—গৃহযুদ্ধের শিক্ষণকেন্দ্র'-শীর্ষক একটি প্রবন্ধ লেখেন।"

—ঐ

এই সব বিজ্ঞপ্তি থেকেই প্রকাশ, জীবনের সমস্ত ক্ষেত্রে ফ্যাসীবাদী হামলার প্রকোপ কত দ্রুত বৃদ্ধি পাচ্ছিল।

১৯২৯ সালে ব্রেশ্‌ট যখন "ডী হাইলীগেন ইওহানা" নাটক লেখেন তখন পর্যন্ত তিনি ছিলেন একজন স্বচ্ছ দৃষ্টিসম্পন্ন নাট্যকার মাত্র; তখন পর্যন্ত তিনি শুধুমাত্র পার্টির সহমর্মী দর্শক হিসেবে গণ্য ছিলেন। "মা" নাটকের পর তিনি বিপ্লবীদের প্রথম সারিতে এসে দাঁড়ালেন। "ডী হাইলীগেন ইওহানা" নাটকে পার্টির অংশ মুখ্যতঃ গৌণ; কিন্তু 'মা' নাটকে তিনি সমাজকে দেখলেন সোজাসুজি পার্টির দৃষ্টিকোণ থেকে। শ্রেণীবিভক্ত সমাজে মানুষের সঙ্গে মানুষের শ্রেণীগত সম্বন্ধকে তুলে ধরলেন এবং বললেন পৃথিবীকে বদলাও, পৃথিবী তাই চায়। তাঁর এই নতুন দৃষ্টিভঙ্গী থেকেই তাঁর তাবৎ লেখা পাল্টে গেল। পাওল রিলা লিখছেন :

'ব্রেশ্‌ট-এর নাট্যপ্রযোজনা 'মা' (গোর্কী অবলম্বনে) এবং 'ডী হাইলীগেন ইওহানা' (শিকাগোর বুকে) দুটি যেন আপাতবিরোধী কবিতা—মস্কো এবং নিউইয়র্ক।'

—প্রবন্ধ সংকলন: পাওল রিলা, পৃ: ৪৫৪

ব্রেশ্‌ট ও গোর্কী উভয়েরই রাজনৈতিক চিন্তা ও নীতিটাই মুখ্য। কিন্তু গোর্কীর মত ব্রেশ্‌ট মানুষের চরিত্র আঁকতে গিয়ে প্রতি ক্ষেত্রে ব্যক্তি ও সমষ্টির ঐক্য সাধন করতে সক্ষম হন নি। কিন্তু গোর্কীর অমর সৃষ্টি প্রমাণ করেছে যে সমস্ত পৃথিবীর শ্রমিক আন্দোলনে শিল্পসৃষ্টি হিসেবে রাজনৈতিক কার্যকারিতা সামগ্রিক মানবিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে কোনো বিচ্ছিন্ন ঘটনা নয়। গোর্কী যেখানে জীবন দিয়ে, শ্রমিকশ্রেণীর সংগ্রামের মধ্য দিয়ে অতিক্রম করে

খাটি সোনা হয়ে উঠেছেন, ব্রেশ্‌ট সেখানে মার্কসীয় দর্শনের অধ্যয়ন মারফত পরিচিত হয়েছেন। অভিমজ্জায় শ্রেণীসংগ্রামের অভিজ্ঞতা ব্রেশ্‌টের ছিল না। এই দুই দৃষ্টিভঙ্গীই প্রতিফলিত হয়েছে দুই মহান শিল্পীর সৃষ্টির মাধ্যমে। ব্রেশট্‌ ও গোর্কী বিপ্লবী সংস্কৃতি আন্দোলনের দুই উজ্জল জ্যোতিষ্ক। গোর্কীর জীবনবেদ আর ব্রেশ্‌টের অধ্যয়নের সম্মিলিত রূপ গোর্কীর "মা" উপন্যাসের ব্রেশ্‌টকৃত নাট্যরূপের মূল কথায়:

> "বারবার মায়েরা, শুধু মায়েরা—কোটি কোটি শান্তিময়ী মায়েরা, সংগ্রামী মায়েরা আগামী দিনের মায়েরা এবার রাষ্ট্রযন্ত্রটাকে চিট্‌ করো। শাসকশ্রেণী তোমাদের পরিশ্রমে তৈরী একটুকরো রুটি চাইলে সমস্ত পাহাড় নিয়ে বজ্রের মত তাদের মাথায় ভেঙে পড়ো। শানাও অস্ত্র। শেখাও তোমার সন্তান-সন্ততিদের সংগ্রামের পাঠ; যুদ্ধ আর অত্যাচারের বিরুদ্ধে যেন তারা সমস্ত গ্রহ জুড়ে গড়ে তোলে এক অখণ্ড বীররাজ্য···।'

'ডী রুনডক্যোপফে উনৃড ডী সৃপিট্‌সক্যোপফে'

প্রযোজনা সংক্রান্ত টীকা, কোপেনহেগেন প্রযোজনার বিবরণী:

১৯৩৬ সালের ৪ঠা নভেম্বর কোপেনহেগেন-এর রীডারসালেন থিয়েটারে উদ্বোধনী অভিনয় অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হয়। নাটক পরিচালনা করেন পের ফুৎসোন। উক্ত প্রেক্ষাগৃহের দর্শক সংখ্যা ২২০। মঞ্চের প্রস্থ সাত মিটার, গভীরত্ব আট মিটার এবং উচ্চতা ১০ মিটার।

প্যারাবেল ভঙ্গীর বিশেষত্ব

প্যারাবেল ধর্মী এই অ্যারিষ্টটলীয় চিন্তার বিরোধী নাটক, অভিনেতা ও মঞ্চসজ্জার ক্ষেত্রে বিশেষ ভাবে বাস্তবের মোহজাল সৃষ্টি করার আপাদমস্তক

বিরোধী। প্যারাবেল-এর বক্তব্য ফুটিয়ে তুলতে যে প্রস্তুতি সে সবই দৃশ্য-গ্রাহ্য করতে হবে। অভিনয় এমন হবে যেন দর্শক তা দেখে যথাযথ সিদ্ধান্ত গ্রহণ করতে সক্ষম হন। কৃষক ক্যালাস কারান্তরালে যাবার পথে (১০ম দৃশ্য) সোজাসুজি প্রেক্ষাগৃহের মধ্য দিয়ে দর্শককে পুনরায় ঘটনাটি বলতে বলতে প্রস্থান করেন।

চরিত্র সৃষ্টি প্রসঙ্গে

(বিশেষ থেকে সাধারণ সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়ার পদ্ধতি)

চরিত্র সৃষ্টি করা হয় সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে। চরিত্রদের আচরণ চিত্রিত করার ক্ষেত্রে অভিনেতাদের সামাজিক-ঐতিহাসিক উদ্দেশ্য সুস্পষ্টভাবে লক্ষিত হয়। নাটকে যে কোনো যুগে যে কোন লোক যা করতে পারে তা দেখানো উদ্দেশ্য ছিল না; বরং উদ্দেশ্য ছিল বিশেষ সামাজিক স্তরের মানুষেরা যা করতে পারে (অন্য সামাজিক স্তরের বৈপরীত্যে) আমাদের এই যুগে (অন্য যুগের বৈপরীত্যে)। যেহেতু অভিনেতারা প্রথমতঃ দর্শকের একাত্মতার ওপর নির্ভরশীল, অর্থাৎ দর্শকের সুগম্য ভাবাবেগকে কাজে লাগান, তাই অভিনেতারা প্রায় অনেক সময়ই কোনো এক ঘটনার এক সাধারণ অভিব্যক্তি প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন। কিন্তু এখানে যে ধরণের নাটক আলোচ্য সেক্ষেত্রে প্রতিটি কথার সামাজিক তাৎপর্য গুরুত্বপূর্ণ। যথাযথভাবে চরিত্রের দ্বন্দ্ব উপস্থিত করলে চরিত্রের ঐক্য বিনষ্ট হয় না; চরিত্রবিকাশের পথে তা এক যথার্থ প্রাণবন্ত চরিত্র সৃষ্টি করতে কার্যকরী হয়।

দর্শকের ওপর প্রভাব বিস্তার

(বিশেষ থেকে সাধারণ সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়ার পদ্ধতি)

দর্শকের সঙ্গে একাত্মতার এক বৃহদংশ বিসর্জন দেওয়ার অর্থ এ নয় যে তার ওপর প্রভাব বিস্তারের সমস্ত অধিকার বিসর্জন দেওয়া। সামাজিক দৃষ্টিকোণ থেকে মানবচরিত্র বর্ণনার উদ্দেশ্য দর্শকের নিজস্ব সামাজিক আচরণকে প্রভাবান্বিত করা। এধরণের হস্তক্ষেপ অবশ্যই আবেগ মোচন করতে বাধ্য। কিন্তু এ আবেগ ইচ্ছাকৃত ও নিয়ন্ত্রণসাপেক্ষ। এ ধরণের চরিত্র সৃষ্টির ক্ষেত্রে অন্তর্বিত্তর আবেগ কখনই অনমুভূত সৃষ্টি নয়; কিংবা তা

দর্শকের অনুভূতি অগ্রাহ্য করে না। কিন্তু দর্শককে এই আবেগের ব্যাপারে এক সমালোচকের দৃষ্টি অবলম্বন করার ব্যাপারে সাহায্য করতে হবে, যেমন ঘটে দর্শকের প্রতিক্রিয়ার ফলে অভিনেতার চিন্তাজগতে। আবেগ, অনুভূতি সাধারণতঃ এমন গভীরতম ভঙ্গীতে উপস্থাপনা করা হয় যেন সেগুলি অতি চিরন্তন এবং সেগুলি চিন্তার চেয়ে সমাজ কর্তৃক সহজে প্রভাবান্বিত হয়, এটি আপাদমস্তকভ্রান্ত। আবেগ সার্বজনীন তো নয়ই, এবং সেই আবেগ অ্যালিয়েনেশন-এর নিয়ন্ত্রণাধীন নয় এমন নয়; সহজাত প্রবৃত্তি অকাট্য কিংবা যুক্তি নিরপেক্ষ এমন নয়; অনুভূতি নিয়ন্ত্রণ করা যায় না এমন নয়, কিংবা স্বতঃস্ফূর্ত ভাবে সৃষ্ট এমন নয়। সর্বোপরি, অভিনেতাকে এটা বুঝতে হবে যে অনুভূতি বা আবেগ, স্পষ্ট এবং সমালোচনা সহকারে ও সচেতন ভাবে উপস্থিত করলে তা দুর্বল হয়ে পড়ে না।

অ্যালিয়েনেশন

নাটকের কয়েকটি ঘটনা স্বয়ংসম্পূর্ণ হিসেবে বিচার করতে হবে এবং তাকে বিশেষ ভাবে গড়ে তুলতে হবে—প্ল্যাকার্ড, সংগীত ও ধ্বনির ব্যবহার, ও অভিনয়ের মাধ্যমে। সেই ঘটনাকে গড়ে তুলতে হবে নিত্যনৈমিত্তিকের ঊর্ধ্বে, স্পষ্ট ও প্রতীয়মানের ঊর্ধ্বে, এবং অপ্রত্যাশিত হিসেবে।

মঞ্চসজ্জা ও মেকআপ

মূল দৃশ্যসজ্জা হোলো চারটি গজদন্ত সদৃশ রঙের পর্দা, ঈষৎ বাঁকা—যেগুলি নানা ভঙ্গীতে সাজানো যাবে। আলোগুলি দৃশ্যগ্রাহ্য করতে হবে; কার্যরত অবস্থায় দুটি পিয়ানো সর্বদা আলোকিত করতে হবে; তার যন্ত্রপাতি উন্মুক্ত করে মেলে ধরতে হবে; একটি আলাদা পর্দার সাহায্যে দৃশ্যসজ্জা পরিবর্তনের কাজ চলবে যেটি দৃশ্যগ্রাহ্যতা ব্যাহত করবে না এবং সাঁকোর দৃশ্যগুলি অভিনীত হবার সুযোগ দেবে।

মাথার মুখোশের আয়তন হবে উচ্চতায় কুড়ি সেন্টিমিটার; এবং মুখোশগুলি নাক, কান, চুল, ও চিবুকের গুরুতর বিকৃতি পরিস্ফুট করে তুলবে।

য়াদের থাকবে অস্বাভাবিক লম্বা হাত ও অস্বাভাবিক চওড়া পায়ের পাতা।

মেয়েদের পোশাক হবে রঙীন এবং তা বিশেষ কোনো ফ্যাশানের দ্বারা আবদ্ধ থাকবে না। কৃষকদের পরণে থাকবে কালো ট্রাউজার্স। জীনেন-এর শার্ট এবং কাঠের সোলের জুতা। ছোট বুর্জোয়াদের সাধারণ স্যুট।

—গেসামেলটে ভের্কে ২য় খণ্ড : ব্রেশট, লণ্ডন ১৯৩৮

আউফ্ হাল্‌ট্‌সামে আউফস্টীগ ডেস্ আরটুরো উই

শিকাগোর কাঁচা আনাজের পাইকারী ব্যবসা নিয়ন্ত্রিত করেন পাঁচজন ব্যবসায়ী। তাঁরা হঠাৎ এক অর্থনৈতিক সংকটের সম্মুখীন হন; ফলে শহরের মেয়র ডগ্‌স্‌বরো-কে ঘুষ দিয়ে তাঁরা এক ঋণ সংগ্রহের ব্যবস্থা করেন। সংবাদ-পত্র এই ষড়যন্ত্রের কথা জানতে পারে। উই—মাস্তানদের নেতা, এই ব্যবসায়ীদের বাঁচাতে চায় এবং ডগ্‌স্‌বরো-কে এই নিন্দনীয় ব্যাপার ফাঁস করে দেবার ভয় দেখিয়ে টাকা আদায় করে ও একজন প্রত্যক্ষদর্শীকে হত্যা করে। সাকরেদ গিরি, গিভোলা ও রোমার সাহায্যে, উই একধরণের নিরাপত্তা পদ্ধতি চালু করে—এবং উক্ত পাঁচজন পাইকারের একজনের গুদামে আগুন ধরিয়ে দেয়। এই অপরাধের জন্য গিরি এক আধা পাগলকে ধরে নিয়ে আসে, তার বিচার হয় এবং জজের সঙ্গে যোগসাজসে তাকে দোষী সাব্যস্ত করা হয়। ডগ্‌স্‌বরো-র উইল নিয়ে মাস্তানদের মধ্যে কলহ, বিবাদ উপস্থিত হয়। উক্ত দলিলে ডগ্‌স্‌বরো—উই-কে উত্তরাধিকারী সাব্যস্ত করে যান। রোমা যখন সিসেরো শহরের মফস্বল এলাকায় তার পরিকল্পনা কার্যকরী করার প্রস্তাবের বিরোধিতা করে উই তাকে নির্দয়ভাবে হত্যা করায়। সিসেরো শহরের সংবাদপত্রে শিকাগো শহরের আইনশৃঙ্খলা ভেঙে পড়ার সমালোচনা করা হলে উই সংবাদপত্রের মালিক ডাল্‌ফীট-কে হত্যা করায়। ফলে সিসেরো শহরের পাইকাররা ভয়ে সমস্বরে উইয়ের কাছে নিরাপত্তার মিনতি জানায় এবং উই ভবিষ্যতের জন্য এক দুর্দান্ত পরিকল্পনা ছকে ফেলেন।

১৯৫০ সালের গ্রীষ্মকালে ব্রেশ্‌ট বুকো শহরে তাঁর কয়েকজন সহকর্মীর সঙ্গে বার্লিনের আন্‌সাম্বল-এর কার্যক্রম নিয়ে নানারকম পরিকল্পনার খসড়া করছিলেন। সেই আলোচনায় এপিক থিয়েটারের তত্ত্বগত দিক, ভঙ্গীগত আলোচনা এবং বিশেষভাবে নাট্যতালিকা নিয়ে বার্লিনের আন্‌সাম্বল নির্দিষ্ট এক লক্ষ্যের দিকে এগুচ্ছিল। ব্রেশ্‌ট মনে মনে বেকেট-এর 'ওয়েটিং ফর গোডো' নাটকটিকে সাজিয়ে-গুছিয়ে লেখার কথা ভাবছিলেন, এবং কোরিওলান-কে

তিনি আরো কয়েক বছর বাদে প্রযোজনার জন্য পিছিয়ে দেন। তাঁর নিজস্ব নাটকের মধ্যে অনেক ভাবনাচিন্তার পর তিনি তাঁর কয়েকজন সহকারীকে তার আর্টুরো উই নাটকটি পড়তে দেন। এতাবৎ তিনি এ নাটকের প্রযোজনা সংক্রান্ত কোনো আলোচনা করতেও সম্মত হতেন না। জর্মন দর্শকের ঐতিহাসিক ধ্যানধারণা সম্বন্ধে তিনি যথেষ্ট সচেতন ছিলেন। উক্ত নাটক যুদ্ধের সময়ে মাত্র চার সপ্তাহের মধ্যে লেখা হয় এবং ব্রডওয়ের মিউজিক হলে প্রযোজনা করার কথা ছিল। শিকাগোর ভয়াবহ মাস্তানদের সম্রাট আলকাপোন-এর অভ্যুত্থানের সঙ্গে আর্টুরো উইয়ের সাদৃশ্য লক্ষনীয়; এ-নাটকে আলকাপোন-এর হুবহু ইতিহাসই বিধৃত হয়েছে। এই আলকাপোন-কে হিটলারের সংক্ষিপ্ত সংস্করণ বলা যায়—যার বিরুদ্ধে সমস্ত ইয়োরোপের মানুষ অস্ত্র তুলে নিতে বাধ্য হন। ইতিহাস স্বয়ং এই পারস্পরিক সাদৃশ্য তুলে ধরেছে। হিটলারের ভয়াবহতার মুখোমুখি দাঁড়িয়ে নীতিগর্ভ গল্পের ভঙ্গীতে শিকাগোর মাস্তানদের ইতিহাস বলা হয়েছে এ-নাটকে। নাটকটি আমেরিকায় প্রযোজনা করা সম্ভবপর হয় নি। হিটলারের বর্বরতা ও নৃশংস কার্যকলাপ থেকে শিক্ষা গ্রহণ করতে হবে। এই বর্বরোচিত কার্যকলাপ দেখে কি হাসবো? (যেমন হাসি চ্যাপ্‌লিনের দি গ্রেট ডিক্‌টেটর দেখে) নাকি হাসি চেপে শ্বাসরুদ্ধ হবো? পঞ্চাশ দশকে জর্মন জনগণ স্কুলে রাজনৈতিক কাজকর্মে শিল্পসংস্কৃতির ক্ষেত্রে ফ্যাসীবাদের অবশ্যম্ভাবী কারণ সম্বন্ধে অবহিত হয়েছেন। তাঁরা জেনেছেন কোন্ বিশেষ অর্থনৈতিক ও সামরিক কারণে ফ্যাসীবাদের অভ্যুত্থান ঘটে। এ থেকে এই শিক্ষাগ্রহণ করা গেল যে মতাদর্শের ক্ষেত্রেও ফ্যাসীবাদ আক্রমণ করতে পারে।

ব্রেশ্‌ট নাটকের একটি ছকের মাধ্যমে এই শিক্ষণীয় বিষয়টি তুলে ধরতে চাইলেন। তিনি 'আর্টুরো উই' নাটকটি প্রযোজনার আগে 'ফুর্চ্‌ট উন্‌ড এলেণ্ড ডেস ড্রিটেন রাইখে্‌স' নাটকটি প্রযোজনা করতে চেয়েছিলেন। 'আর্টুরো উই' নাটকটির ক্ষেত্রে দ্বিবিধ অ্যালিয়েনেশন প্রয়োজন—নাৎসী অভ্যুত্থানের ইতিহাস শিকাগোর গুণ্ডাতন্ত্রের মাধ্যমে তুলে ধরা হয়েছে অন্যদিকে গুণ্ডারা ক্ল্যাসিকাল অমিত্রাক্ষর ছন্দে কথা বলছেন। পরবর্তীকালে ব্রেশ্‌ট নাটকের প্রাক-প্রযোজনা সংক্রান্ত আলোচনায় অংশ গ্রহণ করতে পারেন নি। ১৯৫৯ সালে 'আর্টুরো উই' নাটকটি মান্‌ফ্রেড ভেকভের্থ, পেটার পালিৎস-এর সহযোগিতায়

বার্লিনের আন্সাম্বল-এ প্রযোজনা করেন। সর্বসাকুল্যে ৯২টি মহলা হয়; কার্ল ফন্ আপ্পেন নাটকের দৃশ্যসজ্জা রচনা করেন। হানস ডীটর হোসাল সংগীত পরিচালনা করেন।

প্রযোজনা সংক্রান্ত টীকা

ব্রেশ্‌ট 'আর্টুরো উই' নাটকের প্রযোজনার বিষয়ে নিম্নলিখিত কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ ইংগিত দেন।

এই নাটক এমন বিশাল ভঙ্গীতে প্রযোজিত হওয়া দরকার যেন প্রতিটি ঘটনা যথার্থ গুরুত্ব পায়। যতদূর মনে হয়, এলিজাবেথীয় থিয়েটারের কায়দায় পর্দা ও বেদীসহ যদি নাটকটি প্রযোজিত হয় তাহলে বোধ হয় যথাযথ হবে। উদাহরণস্বরূপ মোটা কাপড়ের শাদা পর্দার ওপর কাল্‌চে লাল ছিটিয়ে দেওয়া হলে, যে রং আসবে সেটি এ-নাটকের উপযুক্ত হবে। যথাযথ পারিদৃশ্য সহ আঁকা পশ্চাৎপটও ব্যবহার করা যেতে পারে। অর্গান, ট্রাম্পেট ও ড্রামের আবহসংগীত এ-নাটকের ক্ষেত্রে যথার্থ। তাছাড়া, নির্জলা ব্যঙ্গ অবশ্যই পরিত্যাজ্য এবং হাস্যোদ্দীপক দৃশ্যের মাধ্যমে যেন ভয়াবহ পরিবেশের গুরুত্ব অবহেলিত না হয়। অভিনয়ে যেন থাকে ভঙ্গীর দ্রুততম গতিশীলতা এবং সুস্পষ্ট দলগত প্রচেষ্টার স্বাদ, যেমন পাই ঐতিহাসিক চিত্রাঙ্কনে।

আর্টুরো উই নাট্যপ্রযোজনারক্ষেত্রে ব্রেশ্‌ট-এর এই টীকা পরিচালকবৃন্দকে গুরুত্বপূর্ণ ইংগিত দেয়। এলিজাবেথীয় থিয়েটারের প্রকাশভঙ্গীর মত, বেদী ও ছিন্ন লীনেন-এর মাধ্যমে একটি show booth তৈরী করতে হবে। মেলায় যেমন নানা উত্তেজক ঘটনা ও রঙচঙে পোশাকের মাধ্যমে সব বিচিত্র খেলা দেখানো হয়, যার ফলে আসল ঘটনার মুখোশ উন্মোচিত হয় সেইরকম ভঙ্গী এ-নাটকে বিশেষ প্রয়োজন। দর্শক সমালোচকের দৃষ্টিভঙ্গীতে এই দৃশ্য ঐতিহাসিক হিসাবে গণ্য করতে পারেন এবং তাঁরা মতামত দিতে পারবেন।

আর্টুরো উই নাটকের সম্ভাব্য এবং যথার্থ নাট্যচিন্তা হোলো—ট্রাস্টের মালিকরা গুণ্ডা উই-কে নিয়োগ করার পর তার ক্রমান্বয় অভ্যুত্থান এবং ব্যাপকত্ব ধাপে ধাপে দেখাতে হবে। নাটকের ঘটনা ব্যঙ্গ ও হাস্যরসের মাধ্যমে বিচ্ছিন্ন করতে হবে; show booth-কে ভেঙে সার্কাসের বিশাল তাঁবুতে

পর্যবসিত করতে হবে। দৃশ্যপরিবর্তনের ক্ষেত্রে ঘূর্ণায়মান মঞ্চ ব্যবহার করা যুক্তিসঙ্গত। পিস্তল হাতে মাস্তান শাদা রং মাখা মুখ নিয়ে উচ্চগ্রামে বাঁধা সার্কাসের এক খেলোয়াড় হিসাবে আবির্ভূত হন।

মাস্তানদের কথোপকথনে শেক্সপীয়রীয় ছন্দের ব্যবহার, নাটকের চরিত্র এবং ঘটনায় বিশালত্বের ছোঁয়া লাগে। অমিত্রাক্ষর ছন্দ ও বিশাল রঙ্গ-ব্যঙ্গ ক্লাসিক্যাল নাটকের মত অভিনেতাদের আংগিকগত অভিনয়ে বাধ্য করে, এবং ন্যাচারালিষ্টিক অভিনয় (কার্যকারণ ছাড়া অনুকরণ) থেকে বিরত করে।

দৃশ্যসজ্জা, পোশাক ও মেকআপ

এলিজাবেথীয় ঐতিহাসিক থিয়েটারের একটি অংগ হোলো বেদী ; সেই দৃশ্যসজ্জার ভঙ্গী উপযোগী হিসেবে আমাদের এই প্রযোজনা ভঙ্গীতে ব্যবহার করতে হবে। এখানে বেদীকে নিছক নিয়মানুগ একটি ভঙ্গী হিসেবে নেওয়া হয়নি, বরং এটিকে উন্নত খেলাধূলার আসর হিসেবে ব্যবহার করা হয়েছে। প্রথম দৃশ্যের একটি অংশে বেদী এমন ভাবে ব্যবহার করা হয়েছে যেন মাস্তান ও ট্রাষ্টের মালিকদের সামাজিক অবস্থিতির বৈপরীত্য সুস্পষ্ট হয় ; মাস্তান বেদীর বাইরে এবং মালিকদের ভিতরে রেখে তাদের পার্থক্য বোঝানো হয়।

অভ্যুত্থানের দৃশ্যটি, show-booth এবং সার্কাসের তাঁবুর মত ভঙ্গীতে ও হাস্যরসের মাধ্যমে উপস্থিত করা হয়।

show-booth এবং অপরূপ সাজসজ্জা এবং সংগীতের ব্যবহার এক সামঞ্জস্যপূর্ণ ঐক্য সৃষ্টি করে।

বুর্জোয়া আদবকায়দায় মাস্তানকে রোম্যান্টিক দৃষ্টিতে দেখার ও বিশিষ্ট হিসাবে দেখাবার প্রচেষ্টাকে, সত্যের অপলাপ বলে অনেকে অভিযোগ করেন। এই প্রচেষ্টাকে চ্যালেঞ্জ করা প্রয়োজন। মাস্তানকে বুর্জোয়া হিসেবে দেখানোই যুক্তিযুক্ত। পোশাকের ক্ষেত্রে পুঙ্খানুপুঙ্খ বিচার করে এমনভাবে ব্যবহার করতে হবে যেন তার মধ্যে শ্রেণীচরিত্র সুস্পষ্ট হয় এবং মাস্তানের অভ্যুত্থান এমনভাবে পোশাকে আসবে যেন তা দর্শকের চোখে ধরা পড়ে। ত্রুটিবিচ্যুতি-গুলি সচেতনভাবে এমন ভাবে আনতে হবে যেন পোশাক ও আচার-আচরণে চরিত্র ও ঘটনা দর্শক সমালোচকের দৃষ্টি থেকে দেখতে পান।

পোশাকের ব্যবহারটিকে ঐতিহাসিক কালানুক্রমিক করতে গেলে ত্রিশ

দশকের আমেরিকার রেডিমেড পোশাকের ভঙ্গী যথার্থ। সার্কাসের ক্লাউনের কথা ভেবে মেক-আপের চিন্তা করা উচিত। গায়ের রং সবুজ, ঠোঁটের কালচে লাল, চোখে বেগুনী-রংয়ের কাজল থাকবে যেন অনেক দূর থেকে তা দৃশ্যমান হয়।

সংগীত

সংগীত সম্বন্ধে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ কথা হলো এই নাটকের সংগীত হবে অবশ্যই কর্ণবিদারক এবং ঘৃণ্য; কারণ মুখবন্ধে নাটকটিকে 'মাস্তানদের বিশাল ঐতিহাসিক দৃশ্য কাব্য' হিসেবে বর্ণনা করা হয়েছে। এই ঘটনা যেন ঘটছে মেলা বা ঐ রকম কোলাহলময় পরিবেশে। সংগীতকে নাটকের ভয়াবহতা ফুটিয়ে তুলতে হবে। অর্কেস্ট্রা হবে মাত্র কয়েকটি বাদ্যযন্ত্রের সমকক্ষ। ট্রাম্পেট, ক্ল্যারিওনেট, পিয়ানো হর্ণ, স্যাক্সোফোন, পিকোলো, ইলেকট্রিক গীটার, হারমোনিয়াম ইত্যাদি।

প্রযোজনা সংক্রান্ত আরো টীকা

মাস্তানকে বিশিষ্ট হিসেবে তুলে ধরার রোম্যান্টিক ভঙ্গী আমাদের প্রয়োজন নাও হতে পারে। আমাদের প্রয়োজন মাস্তান, যে স্বয়ং বুর্জোয়া সমাজে অলভ্য বস্তুকে পাবার একটি যান্ত্রিক মাধ্যম; যেই বস্তুকে পাবার যে ভঙ্গী, সেই ভঙ্গীর চালক সে। এই সমাজে তাই পেশাগতভাবে সে কারিগর হিসেবে সম্মানিত; দোকানদার বা ব্যবসায়ী হিসেবে তার অস্তিত্ব স্বতঃস্বীকৃত; ম্যানেজার হিসেবে তার ব্যবহারিক বুদ্ধি স্বতঃসিদ্ধ। হত্যাকাণ্ড তার চোখে এক ত্রিস্তর কর্মকাণ্ড।

১. হত্যা তার রুজি; পেট চালাবার উপায়।

২. হত্যাকারীদের মধ্যে তীব্র প্রতিদ্বন্দ্বিতার ফলে হত্যাকাণ্ডে তাকে হত্যাকারীদের মধ্যে নতুন উন্নত স্তরে পৌছে দেয়।

৩. বুর্জোয়া সমাজের আদবকায়দা অনুযায়ী এই হত্যাকাণ্ড নির্মল কাজ হিসেবে চিহ্নিত।

আমাদের চেষ্টা হবে, এই কাজের যাথার্থ্যকে গুরুত্বপূর্ণ হিসেবে গণ্য করা, কারণ এই কাজই হোলো বুর্জোয়া সমাজে—জীবিকা হিসেবে সবচেয়ে বেশী

বুর্জোয়া। ঐতিহাসিক হিসেবে আমরা এই মাস্তানকে বুর্জোয়া নীতিবাদের বৃহত্তম কাজের প্রতিভূ হিসেবে দেখাবো।

প্রথম দৃশ্য

পাইকারী ব্যবসায়ীদের প্রথম কথোপকথন অবশ্যই বিশাল নীরবতার দ্বারা বাধাপ্রাপ্ত হতে হবে। এই নীরবতা চুরুটের ধোঁয়ায় আচ্ছন্ন হবে। সংকটময় পরিস্থিতি থেকে বাঁচার জন্য আলোচ্য প্রস্তাবাদি যেন ভেসে যাওয়া খড়কুটো আঁকড়ে ধরার চেষ্টা। ব্যবসায়ীদের কার্যকলাপ (পরিকল্পনাসমূহ, প্রস্তাবাদি, ব্যবসায়িক উদ্যম, ফন্দীফিকির) যুদ্ধের গতিপ্রকৃতির মত সংগীতের তালে তালে ঘোষণা করা হবে। উই-এর সঙ্গে ব্যবসায়ীদের যোগাযোগ প্রথম দৃশ্যে অসঙ্গত হিসেবে প্রতীত হওয়া অবশ্যই প্রয়োজন। ব্যবসায়ীরা গোষ্ঠী দলপতিসদৃশ—উই নীচুতলার সাধারণ মানুষ।

সপ্তম দৃশ্য (টাউন হল)

শীপিং কোম্পানির মালিক শীট্-এর মৃত্যু সংবাদ, এক বিরাট ছেদ হিসেবে আনা হয় যা বিস্ময়ে হতচকিত করে না। এ ঘটনা সবাই স্বাভাবিক হিসেবে মেনে নেয়।

সন্ত্রাসের তিনটি স্তর

১. শীট্-কে অন্ধকারে বেআইনীভাবে হত্যা করা হয়।

২. শীট্-এর কর্মচারী বাওল-কে সকলের চোখের সামনে হত্যা করা হয় (আলোচনা কক্ষে)।

৩. মহিলাকে প্রকাশ্য রাজপথে সন্ত্রাসের খাতিরে গুলি করা হয় (শ্রেণীসংগ্রাম)।

অভিনেতার দৃশ্যটির অ্যালিয়েনেশন

এই দৃশ্যের আগে কর্ণগোচর হয় এক গণবিক্ষোভের ধ্বনি। উই দেশনেতায় উন্নীত হওয়ার বিরুদ্ধে এই বিক্ষোভ যা গুলিচালনার দ্বারা স্মরণ করা হয়। এই গুলিচালনা সম্বন্ধে কেউ কোনো খোঁজখবর করেন না। মহিলাটিকে যখন মঞ্চের সামনের দিকে গুলি করে হত্যা করা হয় তখন উই হালকা আলোয় এক বিশেষ আড়ষ্ট ভঙ্গীতে দাঁড়ান। সেই আড়ষ্ট ভঙ্গী থেকে উই ছোট আনাজ ব্যবসায়ীদের উদ্দেশ্যে বক্তৃতা করেন।

প্রথম চিত্র

ব্যবসায়ীদের হাবভাব ও পোশাক হবে গুণ্ডা-মাস্তানদের মত, যে রকম সচরাচর দেখা যায় আমেরিকান গ্যাংষ্টার মার্কা চলচ্চিত্রে। বিভিন্ন রংয়ের কোট, ট্রাউজার্স, ওয়েষ্টকোট, টুপি, স্কার্ট ইত্যাদি। দর্শক যেন ঘটনার স্রোতে গুরুত্বপূর্ণ বক্তব্যটি হারিয়ে না ফেলেন যে এরা ব্যবসায়ীদের অতি প্রাচীন মানসিকতার প্রতিনিধি। এই ব্যবসায়ীরা অতীব ভুঁইফোঁড়, অর্থগৃধ্নু বুর্জোয়াদের সম্বন্ধে প্রাচীন শ্রদ্ধাশীল মনোভাব যেন না থাকে। দর্শকের যেন এ ধারণা না জন্মায় যে তারা সম্মানীয় লোক। এই ধারণার ফলে পরবর্তী-কালে উইয়ের সঙ্গে এদের জোট বাধা লক্ষণীয় না হয়ে স্বাভাবিক মনে হবে। এরা চোরে চোরে মাসতুতো ভাই। গুণ্ডারা খুঁজে ফেরে গুণ্ডাকে এবং বুর্জোয়া রাষ্ট্রের মূল ভিত্তিই হোলো অপরাধ।

দ্বিতীয় চিত্র

উই, রোমা এবং রাগ-এর সঙ্গে এক গহ্বর থেকে মঞ্চের সামনে হাজির হন, এরা তিনজন আলাদাভাবে বৃহৎ ব্যবসায়ী ক্লার্কের পাশ দিয়ে দ্রুত চলে যান। ফলে মনে হবে এরা অন্ধকার জগতের অধিবাসী; কিন্তু কখনও যেন মনে না হয়, তারা গুণ্ডা যারা আকস্মিকভাবে ভদ্রজনলভ কায়দায় যেন ব্যবসায়ীদের সাহায্য করতে উদ্যত।

আর্টুরো উইয়ের চরিত্র

উই-কে দুর্বলচিত্ত মানুষ হিসেবে দেখানো হয়েছে। এই দুর্বলচেতা, দৃঢ়চেতাদের যেমন—গোয়েবল্‌স্, গোয়েরিং, পাপেন ইত্যাদির হাতের ক্রীড়নক হিসেবে চিত্রিত হয়েছে। তার নানারকম রোগ আছে যা সমস্ত নাটক জুড়ে ছড়িয়ে রয়েছে। উই অনবরত ক্লান্তিতে ভোগে, কর্মোদ্যমে তার প্রচণ্ড অনীহা; গিভোলার সঙ্গে তার দীর্ঘ কথোপকথনে উই অভিভাবকসুলভ এক ভয়াবহ চেহারা নেয়। উইয়ের এই উদ্‌ভ্রান্ত চেহারার জন্য দোষী দৃঢ়চেতা মানুষরা; কিন্তু এ প্রশ্নের কোনো জবাব মেলে না কেন গোয়েব্‌ল্‌স, গোয়েরিং, ইত্যাদিরা দৃঢ়চেতা হিসেবে গণ্য হবে?

হিটলারের আর অন্যান্য জিনিষের মধ্যে বিপজ্জনক ব্যাপার ছিল—

অযৌক্তিকতা, বিচার বিবেচনার অভাব। কনসেনট্রেশন ক্যাম্পের প্রতিষ্ঠা কোনো আকস্মিক ব্যাপার ছিল না বরং ১৯২৩ সালেই তার পরিকল্পনা ছিল। হিটলারের ক্লান্তি, অন্তঃসারশূন্যতা, চিন্তার দৈন্য ও দুর্বলতাই তার শক্তির উৎস। যুক্তি সম্বন্ধে অজ্ঞতাই এক রক্তাক্ত এবং ভয়াবহ যুক্তির জন্ম দেয়।

উইয়ের চরিত্রের দ্বান্দ্বিক বক্তব্য—অক্ষমতা, শোচনীয় চিন্তার দৈন্য, দুর্বলতা—যা দৃঢ়চিত্ত মানুষের ক্ষেত্রে ব্যবহারের উপযোগী। উই এই দৃঢ়চিত্তদের কাছে যথার্থ ব্যক্তিত্ব, কারণ তার নিজের কোনো ব্যক্তিত্ব নেই। সে এক দৃঢ় কঠোর মানুষ, কারণ সে দুর্বলতম জীব। মানুষ হিসেবে দৌর্বল্যই তার অফুরন্ত শক্তির উৎস। অভিনয়ে যদি দুর্বলতা ও দৃঢ়চিত্ততা পাশাপাশি না প্রত্যক্ষ করা যায় তাহলে চরিত্রের দ্বান্দ্বিক বক্তব্য হারিয়ে যায়।

'ডী গেহ্বরে ডেঅর ফ্রাউ কারার'

১৯৩৭ সালে ব্রেশ্‌ট কারার নাটকটি লেখেন। এই নাটিকা ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে স্পেনের জনগণের বীরত্বপূর্ণ সংগ্রামের সমর্থনে লেখা। জনগণতান্ত্রিক স্পেনের অস্ত্রশালায় এটি ব্রেশ্‌ট-এর অবদান।

এই নাটিকার রাজনৈতিক ও সাহিত্যিক দিক সম্যক উপলব্ধি করতে গেলে স্পেনের গৃহযুদ্ধের ঐতিহাসিক পশ্চাৎপট সম্বন্ধে কিছু ধারণা থাকা প্রয়োজন। ১৯৩৬ সালে স্পেনে যখন যুদ্ধ শুরু হয়, তখন সর্বত্র ফ্যাসীবাদের বিরুদ্ধে সংগ্রাম উত্তাল হয়ে উঠেছে। ১৯৩৫ সালে ফ্রান্সে গণফ্রণ্টের জয় এই সাক্ষ্য বহন করে যে সমগ্র ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামকে এক ব্যাপক ফ্রণ্টের আওতায় আনা সম্ভব। উপরন্তু জর্মনীতে পার্টিজান যুদ্ধ এবং নির্বাসিত জীবনে কমিউনিস্ট পার্টি পরিচালিত রাজনৈতিক কার্যকলাপ এক নতুন অগ্রগতি লাভ করে। বার্লিনে প্রথম বিশাল জর্মন ফ্যাসীবিরোধী গণফ্রন্ট তৈরী হয়। হিটলারের বিরুদ্ধে এই গণফ্রণ্টের সংগ্রাম ফ্যাসীবাদের অগ্রগতি রোধ করতে উদ্যত হয়। সরকারী নিরাপত্তা দফ্‌তরের এক গোপন রিপোর্টে প্রকাশ পায় যে :

> '১৯৩৪/৩৫ সালের তুলনায় ৩৬ সালে ধর্মঘট
> এবং ঐ জাতীয় প্রতিবাদ ও বিক্ষোভের সংখ্যা
> বৃদ্ধি পায়...এর এক ব্যাপক অংশ নিঃসন্দেহে
> রাজনৈতিক ধর্মঘট।'

—ৎসোল্‌ফ ইঙ্গারে কামপফ্‌ গেগেন ফ্যাশিসমুস্‌
উন্‌ড ক্রীস্‌ : অটো ভিন্‌ৎসার, পৃঃ ৯৯

ফ্যাসিস্তরা তীব্রতম পন্থায় নানা সন্ত্রাসের মাধ্যমে এর জবাব দেয়। তাদের নিজস্ব উক্তি অনুযায়ী : '১৯৩৬ সালে কমিউনিস্ট কার্যকলাপের দায়ে ১১,৬৮৭ জনকে গ্রেপ্তার করা হয়। (ডেঅর কামপফ্‌ ডেঅর কমিউনিস্টীশেন পার্টাই ডয়েট্‌শ্‌লানড্‌স গেগেন ডী ডি, ভেহ্‌লিং ফাশিস্টিশে ডিক্টাটুর ডেয়র

ভয়েট্‌শেন ইম্‌পেরিয়ালিস্‌টেন্‌ ইন্‌ ডেস্‌ ইআরেন ফন্‌ ১৯৩৩ বিস্‌ ১৯৩৫, পৃঃ ৪৭৮)

নির্বাসিত জীবনে ১৯৩৫ সালের শেষার্ধে জর্মন গণফ্রন্টের জন্য এক প্রস্তুতি কমিটি তৈরী করা হয়। গণফ্রন্টের রাজনৈতিক কার্যকলাপে ভীতসন্ত্রস্ত হয়ে ১৯৩৬ সালে নাৎসী পার্টি দিবস উপলক্ষে বক্তৃতায় গোয়েবলস্‌ উল্লেখ করেন : '……গণফ্রন্টের ডাক ফ্রান্সে সাফল্যের সঙ্গে প্রথম ধাপ অতিক্রম করেছে ; স্পেনে শীর্ষাবস্থা অর্জন করেছে।' (এ. নরডেন, ডী স্পানিশে ট্র্যাজেডি', পৃঃ ২২ কোল্‌ফীশার বেওবাখ্‌টের ১১ই সেপ্টেম্বর' ৩৬)

এই রাজনৈতিক পরিস্থিতিতে জর্মন ও ইতালীয় ফ্যাসিস্তরা স্পেন প্রজাতন্ত্রের বিরুদ্ধে আঘাত শুরু করেন। প্রতিক্রিয়াশীল জেনারেল চক্র যারা ন্যায়সঙ্গত স্পেনের শাসনব্যবস্থার বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা করেন উক্ত জর্মন ও ইতালীয় ফ্যাসিস্তরা তাঁদের অস্ত্রশস্ত্র ও কূটনৈতিক ব্যবস্থা মারফত ঢালাও সাহায্য দিতে থাকেন। কোন্‌ গভীর স্বার্থে ফ্যাসিস্তরা স্পেনের আভ্যন্তরীন ব্যাপারে হস্তক্ষেপ করে তা স্পষ্ট হয়ে ওঠে ১৯৩৮ সালের ১৮ই অক্টোবর জর্মন ফ্যাসিস্ত সরকারের অর্থনৈতিক মন্ত্রণা দফ্‌তর কর্তৃক বিদেশী মন্ত্রণা দফ্‌তরকে লিখিত এক চিঠিতে : … . 'এ সম্পর্কে নিম্নলিখিত প্রশ্ন সম্বন্ধে দৃষ্টি আকর্ষণ করতে চাই যা অবিলম্বে মীমাংসা করা দরকার। স্পেনে অবস্থিত জর্মন খনি ও খনিজের নিরাপত্তা সম্পর্কিত প্রশ্নের নির্দিষ্ট সিদ্ধান্ত।' (আকৃটেন্‌ ৎসুর ডয়েট্‌শেন আউসভের্‌টিগেন পোলিটিক ১৯১৮ বিস্‌১৯৪৫—খণ্ড ৩য়, পৃঃ ৬৫৯ এ. নরডেন : ডী স্পানিশে ট্র্যাজেডি')

কিন্তু শুধুমাত্র এই কারণেই স্পেনে ফ্যাসিস্ত হস্তক্ষেপ হয়নি। আলবেয়ার্ট নরডেন তাঁর 'ডী স্পেনিশে ট্র্যাজেডি' বইতে সুস্পষ্ট ভাবে রাজনৈতিক সম্পর্কের কথা উল্লেখ করে বলেন :

> 'শুধুমাত্র সামরিক উদ্দেশ্য এবং অর্থনৈতিক দস্যুবৃত্তিই নয়, স্পষ্টতঃই এ আক্রমণ ছিল গণতান্ত্রিক শক্তির বিরুদ্ধে। ফ্রান্সে গণফ্রন্টের সাফল্যের পর হিটলার-মুসোলিনীর মেরুদণ্ড ভেঙে যায়। শাসন ব্যবস্থায় শ্রমিকের প্রভাব

তাঁদের কাছে সব চেয়ে ক্ষতিকারজনক বলে মনে হয়; কারণ এর ফলে একচেটিয়া পুঁজির সংকোচন হবে এবং বিদেশী নীতির ক্ষেত্রে সামগ্রিক নিরাপত্তা ও শান্তির প্রভাব বৃদ্ধি পাবে। বর্তমানে স্পেন ফ্রান্সের পদাঙ্ক অনুসরণ করতে যাচ্ছে এবং এমন এক শাসন ব্যবস্থা গড়ে উঠতে যাচ্ছে যেখানে বৃহৎ পুঁজিপতি এবং গীর্জার অধিপতিরা সেই শাসনব্যবস্থা থেকে বাতিল হতে যাচ্ছেন এবং উৎপাদনের ফল থেকে উৎপাদক বঞ্চিত হবে না। এর নাম বলশেভিকবাদ। অবশ্য ১৯৩৬ সালের ৪ঠা সেপ্টেম্বর পর্যন্ত স্পেনের শাসন ব্যবস্থায় কোনো কমিউনিষ্ট ছিলেন না।'

—"ডী স্পানিশেট্র্যাজে" ডি : এ. নরডেন, পৃঃ ২১

স্পেনের জনগণের ওপর ফ্যাসীবাদের হামলায়—কবি ও লেখকরা কলম এবং হাতিয়ার একসঙ্গে তুলে নেন। তাঁরা জানতেন স্পেনের ওপর ফ্যাসীবাদের এই আক্রমণে সমস্ত পৃথিবীর মানুষের চোখে ফ্যাসীবাদের যুদ্ধবাদী দস্যুসুলভ চরিত্র সুস্পষ্ট হয়ে উঠবে। তাই এক সংগ্রামী সাহিত্যের আবির্ভাব হয় যা এক উল্লেখযোগ্য নতুন সমাজতান্ত্রিক সাহিত্যের বুনিয়াদ হিসেবে গড়ে ওঠে।

বেরট্‌লট ব্রেশ্‌ট ও ফ্রীডরিশ ভোল্‌ফ যাঁরা এতাবৎ ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামের ক্ষেত্রে একই বিষয়বস্তুকে অবলম্বন করে সাহিত্য সৃষ্টি করেন তাঁরা অবিলম্বে স্পেনের এই গুরুত্বপূর্ণ রাজনৈতিক ঘটনাকে নিয়ে কাজ শুরু করেন। ভোল্‌ফ অপেশাদার নাট্যসংস্থার জন্য তিনটি দৃশ্য সম্বলিত নাটক লেখেন—'আমরা তোমাদের সঙ্গে আছি।' এই দৃশ্যগুলি সোভিয়েট অপেশাদার নাট্যসংস্থার কথা চিন্তা করে লিখিত হয়। ব্রেশ্‌ট প্যারিসের এক জর্মন ভাষাভাষী দলের জন্য লেখেন: 'ডী গেহ্বয়ে ডেভর ফ্রাউ কারার'। শ্রমিকশ্রেণীর বিপ্লবী অংশ এই নাটিকাকে ইউরোপের নানা শহরে সংগ্রামের হাতিয়ার

হিসেবে ব্যবহার করেন। প্যারিস, কোপেনহেগেন, প্রাগ ও আরো অসংখ্য জায়গায় নাটিকাটি স্পেনের জনগণের মুক্তিযুদ্ধের প্রতি নৈতিক সমর্থনের কণ্ঠস্বর হিসেবে ধ্বনিত হয়। এই সব নাট্যানুষ্ঠান থেকে সংগৃহীত সমস্ত অর্থ আন্তর্জাতিক সংহতির এক অবদান হিসেবে স্পেনে পাঠানো হয়। ব্রেশ্‌ট নাটিকাটি লেখেন, কমিউনিস্টের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে; মানুষ নিজেকে বাঁচাতে গিয়ে কিভাবে শোষক ও নিপীড়ককে সাহায্য করে এই নাটিকা তারই এক চমৎকার উদাহরণ।'

নাটিকাটির জন্ম সম্বন্ধে কয়েকটি উল্লেখযোগ্য চিত্তাকর্ষক ঘটনা আছে। ১৯৩৭ সালে ব্রেশ্‌টে-এর সহকর্মী রুথ বেরলার্ভ তাঁর অনুরোধে মুক্তিযুদ্ধের ওপর মালমসলা যোগাড়ের জন্য স্পেনে যান। আরো অনেকের মতই তিনি স্পেনে গিয়ে রাইফেল তুলে নেন। ইতিমধ্যে ব্রেশ্‌ট নিজেই উক্ত নাটিকার মালমসলা যোগাড় করে ফেলেন—বিশেষভাবে বিল্‌বাও অবরোধের ঘটনাটির ওপর তিনি গভীরভাবে মনোনিবেশ করেন। নানা পত্রিকা থেকে তিনি ম্যাপের স্কেচ্‌ যোগাড় করেন সংগ্রামের গতি-প্রকৃতি অনুধাবন করার জন্য। তাই প্রথমে উক্ত নাটিকার নামকরণ হয় 'গেলেরেলে উব্যার বিল্‌বাও। পরবর্তীকালে প্যারিসে অভিনয়ের আগে নাটিকার যথার্থ ও অর্থবহ নামকরণ হয় 'ডী গেহ্বরে ডেঅর ফ্রাউ কারার'।

নাটিকার ঘটনা হোলো সেনোরা কারারের ক্রমপরির্তন। তিনি বিশ্বাস করতেন তাঁর দুটি সন্তানকে নিয়ে তিনি যুদ্ধকালীন অবস্থা অতিক্রম করতে পারবেন। ব্রেশ্‌ট উক্ত নাটিকার ঘটনাকে নিম্নলিখিত ভঙ্গীতে সংক্ষিপ্ত ভাবে লিপিবদ্ধ করেন।

১ম দৃশ্য

টেরেসা কারার এক মৃত বিপ্লবী মৎসজীবীর বিধবা স্ত্রী। রুটি সেঁকা এবং জাল বোনার ফাঁকে ফাঁকে তিনি তাঁর দুটি ছেলের ওপর কড়া নজর রেখেছেন যারা ফ্যাসীবাদ বিরোধী সংগ্রামে ফ্রণ্টে যাওয়া স্থির করেছে।

২য় দৃশ্য

শ্রমিক পেড্রো ইয়াকুয়েরাস; টেরেসার ভাই, সত্ত আসছেন ফ্রণ্টের এক

অংশ থেকে যেখানে জেনারেল ফ্রাংকোর সৈন্যবাহিনীর বিরুদ্ধে চলেছে অবিরাম সংগ্রাম। টেরেসা তার ভাইয়ের এই আচমকা উপস্থিতিকে সন্দেহের চোখে দেখেন।

৩য় দৃশ্য

টেরেসার বড় ছেলে হুয়ানের বান্ধবী, ম্যানুয়েলা, মিলিশিয়ার এক সভ্যা ; টেরেসার বিরুদ্ধে তার অভিযোগ তিনি হুয়ানকে গণফ্রণ্টে যেতে না দিয়ে ফ্রাংকোর জেনারেলদের হাত জোরদার করছেন।

৪র্থ দৃশ্য

পেড্রো ইয়াকুয়েরাস টেরেসার মৃত স্বামী কার্লোর বন্দুক খোঁজে, কিন্তু গ্রামের পাদ্রীর আগমনে সে কাজে বাধা পড়ে। টেরেসার বিশ্বাস তিনি তাঁর ভাই ও ছেলেকে গণফ্রণ্টে যোগ না দেওয়ার ব্যাপারে বোঝাতে সক্ষম হবেন। কিন্তু শেষ পর্যন্ত পেড্রোর অকাট্য যুক্তির কাছে তিনি হেরে যান।

৫ম দৃশ্য

পেড্রো কার্লোর বন্দুক খুঁজে পায় এবং পরীক্ষা করে দেখে। টেরেসা বলপূর্বক তার কাছ থেকে বন্দুক ছিনিয়ে নেন এবং বন্দুকটি পুনরায় যথাস্থানে রেখে দেন। বন্দুকে জড়ানো লাল ঝাণ্ডাটি তিনি ছিঁড়ে টুকরো টুকরো করেন।

৬ষ্ঠ দৃশ্য

ফ্রাউ পেরেজ যাঁর মেয়ে ফ্রাংকোর বিরুদ্ধে লড়তে গিয়ে নিহত হয়েছে —তিনি টেরেসাকে সান্ত্বনা দেবার চেষ্টা করেন এবং টেরেসার কাছে অপমানিত হন।

৭ম দৃশ্য

নানা ছলচাতুরীর মাধ্যমে তিনি তাঁর ২য় সন্তান হোজে-কে ফ্রণ্টে যাবার ব্যাপারে বাধা দিতে চেষ্টা করেন।

৮ম দৃশ্য

মৎসজীবীরা তাঁর বড় ছেলে হুয়ানের মৃতদেহ বয়ে নিয়ে আসে। মাছধরা-কালীন সে ফ্যাসিস্তদের গুলিতে নিহত হয়। টেরেসা তার ভাই পেড্রো

ও ছেলে হোজে-কে বন্দুকগুলি বার করতে বলেন। তিনি এবার হুয়ানের জায়গায় নিজে চলেছেন ফ্রণ্টে।

ফ্যাসিস্ত যুদ্ধবাজদের বিরুদ্ধে ব্রেশ্‌ট এই নাটক নিয়ে রুখে দাঁড়ান। কমিউনিস্ট পার্টি ঐ সময়ে তার সমস্ত শক্তি নিয়ে নতুন বিশ্বযুদ্ধের সম্ভাবনা প্রতিহত করতে এগিয়ে আসেন। ব্রেশ্‌ট পার্টির কাজে সাহায্য করার জন্ত সাহিত্যিকের কর্তব্য হিসেবে ফ্যাসিস্ত আগ্রাসনের বিরুদ্ধে রুখে দাঁড়ান। তাঁর উদ্দেশ্য ছিল মানুষকে বোঝানো যে ফ্যাসিস্ত শক্তিকে ধ্বংস করার জন্ত হিংস্রতাকে ধ্বংস করার জন্ত হিংস্রতা অবলম্বন করতে হবে। এই দৃষ্টিভঙ্গী থেকে 'ডী গেহ্বরে ডেঅর ফ্রাউ কারার' নিরপেক্ষ দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বনের বিরুদ্ধে এক জাজ্বল্যমান দৃষ্টান্ত। নাট্যকার এখানে ধর্মীয় ও নানা ধূম্রজালে আসল বক্তব্য আচ্ছন্ন করে এমন সমস্ত চিন্তা ও পশুশক্তির সঙ্গে আপোষ-রফার মাধ্যমে নিষ্পত্তি করার সমস্ত বিভ্রান্তকারী বক্তব্যকে আক্রমণ করেছেন। যাঁরা এই বলে আর্তনাদ করছিলেন যে 'হিংসায় কোনো লাভ হয় না' তাঁদের বিরুদ্ধে মতাদর্শগত এ এক আঘাত। বিশ ও ত্রিশ দশকে গণসংগ্রামের ক্ষেত্রে ব্রেশ্‌ট-এর যে বক্তব্য ছিল এ নাটকে তাকে অন্ত এক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা হয়েছে।

সুইডেনে উক্ত নাট্যানুষ্ঠানের জন্ত ব্রেশ্‌ট যে প্রস্তাবনা লেখেন তাতে এ নাটকের রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী বিশেষভাবে সুস্পষ্ট হয়ে উঠেছে। এই প্রস্তাবনায় দেখা যায় টেরেসা—এক ফরাসী কন্‌সেন্‌ট্রেশন ক্যাম্পে বসে রয়েছেন এবং মূল নাটকটি হোলো তাঁর ইতিহাস। এই ইতিহাস আমরা পাই ঐ ক্যাম্পের ফরাসী প্রহরীর ব্যঙ্গাত্মক প্রশ্নের উত্তর হিসেবে। এই প্রহরীদের মধ্যে একজন বলে—'এই সংগ্রামের সম্ভবত কোনো মানে হয় না। চেকরা লড়াই করে নি ফলে তারা মারা পরছে কিন্তু তোমরা লড়ছ তবু তোমরাও মরছ। তাহলে লড়াই করে লাভ কি? এর জবাবে পেড্রো ইয়াকুয়েরাস যিনি গ্রেপ্তার হয়ে এদের সঙ্গে ক্যাম্পে এসেছেন, তিনি যা বলেন সেটি হোলো নাটকের সংক্ষিপ্তসার। কন্‌সেন্‌ট্রেশন ক্যাম্পের উক্ত ফরাসী প্রহরীটিও শ্রমিক, পেড্রো তাকে বলেন :

'এর সবচেয়ে ভালো জবাব দিতে পারবেন ঐ

মহিলাটি, কিন্তু উনি আপনাদের ভাবা ভালো বুঝতে পারেন না।' উনি আমার বোন, দুটি ছেলে নিয়ে ক্যাটালোনিয়ার একটি ছোট্ট গ্রামের এক মৎস্যজীবী পরিবারের গৃহিণী। ছেলেদের ছোটটি এখনও জীবিত। মহিলাটিও একই প্রশ্ন করেছিলেন "লড়াই করে লাভ কি?" এবং যেহেতু উনি এতদিন ঐ প্রশ্ন করে আসছিলেন তাই আজ আমরা মরতে বসেছি। এবং আপনিও যদি ক্রমাগত ঐ প্রশ্নে ডুবে থাকেন তাহলে আপনিও ওঁর মত মরবেন।'

আপোষপন্থী মনোভাবের বিরুদ্ধে এই বক্তব্য ফ্যাসিস্ত বর্বরতার সামনে মানুষের আচরণ সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট শুধু প্রস্তাবনায় নয়, নাটকের ঘটনা এবং সর্বোপরি নাটকের নামকরণের মাধ্যমে স্পষ্ট করে তুলেছেন। উক্ত প্রস্তাবনা আসল বক্তব্য নির্দিষ্ট করে, তাকে সুস্পষ্ট করে। এই প্রস্তাবনা চেকোস্লোভাকিয়ায় ফ্যাসিস্ত আক্রমণের রাজনৈতিক ঘটনা অবলম্বনে লিখিত।

ধর্মীয় কোনো দৃষ্টিভঙ্গী বা জীবন সম্বন্ধে অনীহার ফলে টেরেসা কারার হিংসাত্মক পথের বিরোধী নন, বরং গ্রামের লোকেরা তাঁর সম্বন্ধে বলে যে এক সময় তিনি তাঁর স্বামীকে শোষকের বিরুদ্ধে সংগ্রামে উদ্বুদ্ধ করেন। তিনি যা চান তা অত্যন্ত স্পষ্ট; তিনি বাঁচতে চান। তিনি দেখেছেন জেনারেলদের শক্তি অসীম। তাঁর স্বামীর মৃত্যু তাঁর চোখে এক রক্তাক্ত শিক্ষা তাই তিনি আর এ ঝুঁকি নিতে রাজী নন; তিনি বিশ্বাস করেন মুখ বুজে থাকলে শান্তিতে থাকা সম্ভব হবে। টেরেসা জীবনকে ভালোভাবে চেনেন কারণ জীবনে তিনি শুধু পেয়েছেন অভাব আর শোষণ; তাই যে জন্ত অপেক্ষা করে আছেন এবং শেষ পর্যন্ত যা পেলেন ব্রেশ্‌ট-এর নাটকে আমরা তার অপূর্ব প্রকাশ দেখতে পেলাম। রাজনৈতিক সরলীকরণের ভঙ্গীতে যদি কেউ বলেন যে টেরেসা, শোষিত মানুষের প্রতি জেনারেলদের বিপজ্জনক মনোভাব সঠিক জানতেন না। সেটি হবে ভ্রান্ত চিন্তা, তাঁর দৃষ্টিভঙ্গী সামগ্রিক

রাজনৈতিক অজ্ঞতার পরিচয় নয় বরং সে দৃষ্টিভঙ্গী হোলো স্বশ্রেণীর কর্মক্ষমতা সম্বন্ধে গভীর অবিশ্বাস। জেনারেলদের সামনে তিনি আনন্দে দিন কাটাতে চান, কিন্তু এটা বিশ্বাস করেন না যে ঐ বর্বরতার বিরুদ্ধে মাথা তুলে দাঁড়ানো যায়। তাঁর বক্তব্য হোলো : 'আমরা গরীব এবং গরীবেরা যুদ্ধ চালাতে পারে না।' তিনি জেনারেলদের কার্যকলাপের পক্ষে, এমন নয়, কিন্তু তিনি তাঁদের বিরুদ্ধে মাথা তুলে দাঁড়াবার বিরুদ্ধে পণ করে বসে আছেন। শাসকশ্রেণীর পশুশক্তির বিরুদ্ধে টেরেসা আপোষপন্থার আশ্রয় নিয়েছেন। ব্রেশ্‌ট তাঁর নাটকে এই আপোষপন্থার পরিবর্তনকেই বিবৃত করেছেন। তিনি দেখাতে চেয়েছেন শোষকের বিরুদ্ধে আত্মসমর্পন নয়, কারণ শাসকশ্রেণী একটিই ভাষা বোঝে সে ভাষা শোষণ আর নিপীড়ন, তাই আত্মসমর্পণের অর্থ মৃত্যুকে আলিঙ্গন।

টেরেসা তার ক্যাটালোনিয়ার ছোট মৎস্যজীবী অধ্যুষিত গ্রামে, বিপ্লবী সর্বহারার নিরঙ্কুশ ক্ষমতার প্রকাশ ও বর্বরতার বিরুদ্ধে সর্বহারার প্রতিরোধের সংবাদ সম্বন্ধে অজ্ঞ। তিনি সর্বদা নিজের ব্যক্তিগত সংকুচিত চিন্তা ও ধ্যানধারণা থেকে বিচার করেন। তাঁর স্বামীর মৃত্যুই তাঁকে এরকম এক-গুঁয়ে গোঁড়া মনোভাবাপন্ন করে তুলেছে। যদিও বাইরে থেকে দেখে মনে হয়, টেরেসা নিজেকে সমস্ত দিক থেকে ব্যারিকেড করে রেখেছেন, তবু ব্রেশ্‌ট তাঁকে নানা দিক থেকে তুলে ধরতে চেয়েছিলেন। একটি ছোট্ট অংশে টেরেসা রাগে আত্মহারা হয়ে লাল ঝাণ্ডা ছিঁড়ে টুকরো টুকরো করেন এবং পর মুহূর্তেই সেই টুকরোগুলি একত্রিত করে গুছিয়ে বাক্সে ভরে রাখেন। টেরেসার চরিত্রে বহু ছোট ছোট ইতিবাচক দিক আছে যা পরিবর্তিত [হতে হতে অবশেষে পরিপূর্ণ পরিবর্তিত] মানুষ হিসেবে আত্মপ্রকাশ করে।

রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে নাটকের মূল বক্তব্য আসে পাদ্রী ফ্রান্‌সিস্‌কোর কথোপকথনে। যুদ্ধ সম্বন্ধে তাঁর বক্তব্য টেরেসার তুলনায় অন্য এক দৃষ্টিকোন থেকে দেখা হয়েছে। তাঁর বক্তব্য ধর্মীয় দৃষ্টিকোণ থেকে তুলে ধরা হয়েছে—যার ফলে তিনি এক নিরপেক্ষতার মুখপাত্র হয়ে দেখা দিয়েছেন। যদিও দৃষ্টি-ভঙ্গীর দিক থেকে তাঁদের মধ্যে পার্থক্য রয়েছে তবু টেরেসা ও পাদ্রী ফ্রান্‌-সিস্‌কো একই বক্তব্যের পরিপূরক কারণ তাঁরা দুজনেই নিরপেক্ষতা অবলম্বন

করতে চান। ব্রেশ্‌ট তাঁর নাটকে যুদ্ধ সম্বন্ধে দুটি মনোভাব তুলে ধরে দেখাতে চেয়েছেন এই নিরপেক্ষতা কিরকম অমানবিক।

পাত্রী ফ্রান্‌সিস্‌কো ও শ্রমিক পেড্রোর মধ্যে বিতর্ক মানবিকতা সম্বন্ধে দুটি ভিন্ন দৃষ্টিভঙ্গীর এক উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। ব্রেশ্‌ট-এর নাটকে চিত্রিত এই পাত্রী কোনো গীর্জার অধিকর্তা নন এবং পাত্রী গোষ্ঠীর সঙ্গে তাঁর যোগাযোগ খুবই স্বল্প। সংভাবে পাঁচজনের সাহায্যে কোনোরকমে কষ্টক্লিষ্ট প্রাণ তিনি বাঁচিয়ে রেখেছেন। কিন্তু তাঁর ভদ্রতা, সততা, পরোপকারী মনোভাব তাঁর ইতিবাচক দিকটিকে নিঃশেষ করে তাঁকে করে তুলেছে বর্বরতার সমর্থক। কারণ সরাসরি তিনি এই বর্বরতার বিরোধিতা করতে অপারগ। আপাতদৃষ্টিতে তাঁর সততা, তাঁর পরদুঃখকাতর মানসিকতা, রক্তাক্ত গৃহযুদ্ধের প্রেক্ষাপটে এক মিথ্যাচার। এর বৈপরীত্যে পেড্রোর বক্তব্য শোষণের নিপীড়নের বিরুদ্ধে তাঁর সংগ্রাম নতুন সমাজতান্ত্রিক মানবতাবাদের প্রতিভূ। বর্বরতার বিরুদ্ধে নতুন মানবতা-বাদ শ্রমিক পেড্রোর মধ্য দিয়ে মূর্ত হয়ে ওঠে।

ব্রেশ্‌ট-এর এই নাটিকা কেবলমাত্র স্পেনের গৃহযুদ্ধকালীন রাজনৈতিক ও মানবিক সিদ্ধান্তই শুধু নয়, সমসাময়িক ব্যাপক আন্তর্জাতিক অগ্রগতির পরি-চায়কও বটে। নাটকে শ্রমিক পেড্রো টেরেসা ও পাত্রী ফ্রান্‌সিস্‌কোকে এই কথাই সর্বদা বোঝাতে চান যে এই রক্তাক্ত সংগ্রামের সময়ে নিরপেক্ষতা বজায় রেখে চলা অসম্ভব। ঠিক এই কথাই বলতে চেয়েছিলেন স্পেনের গৃহযুদ্ধকালীন অবস্থায় পশ্চিমের সমস্ত বুর্জোয়া গণতান্ত্রিক সমাজের প্রগতিশীল মানুষ। পেড্রো ও ফ্রানসিসকো-র যুদ্ধবিরোধী তর্কের দৃষ্টিভঙ্গী সাধারণভাবে সংগ্রামের ও নিরপেক্ষতার বিপরীতমুখী দৃষ্টিভঙ্গী। উক্ত নিরপেক্ষতার রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী তৎকালীন ফ্রান্সের সোশ্যালিস্ট পার্টির নেতা এবং ফ্রান্সের প্রেসিডেন্ট লিও ব্লুম উদ্‌যোগী হয়ে চালু করেন। ব্রেশ্‌ট এই নাটিকায় উক্ত জটিল রাজনৈতিক সমস্যা তুলে ধরতে সক্ষম হয়েছেন।

ব্রেশ্‌ট অ্যারিস্টটলীয় ভঙ্গী অবলম্বনে এ নাটিকা লিখেছেন। তবু কেউ যদি এ নাটিকা ও ব্রেশ্‌ট-এর অন্য কোনো নাটকের মধ্যে যা অ্যারিস্টটলীয় ঐতিহ্যকে অগ্রাহ্য করে লেখা হয়েছে—এ দুয়ের মধ্যে গভীর পার্থক্য টানতে চান সেটা হবে ভ্রান্ত। ব্রেশ্‌ট-এর নাট্যভঙ্গী সম্বন্ধে এ-ধরনের যান্ত্রিক চিন্তা

সম্পূর্ণ ভ্রান্ত ব্যাখ্যা। এ কথা অগ্রাহ্য করার নয় যে ব্রেশ্‌ট অ্যারিস্টটলীয় ঐতিহ্য ভাঙতে গিয়ে পুনরায় ঐতিহ্য আঁকড়ে ধরলেন—এ ঘটনা কোনো আকস্মিক ব্যাপার নয়। এ থেকে এ'কথাই প্রমাণ হয় যে প্রয়োজনবোধে তিনি এ ভঙ্গীতেও সুদক্ষ। এই ঘটনা যথেষ্ট জটিল তাই বিশদ আলোচনা প্রয়োজন। বহু দৃশ্য সম্বলিত 'ফুর্চট্‌ উন্‌ড এলেণ্ড ডেস্‌ ড্রিটেন রাইখেস' নাটক লেখাকালীনই ব্রেশ্‌ট অ্যারিস্টটলীয় ভঙ্গী অবলম্বন করেন। এর কয়েকটি দৃশ্য অ্যারিস্টলীয় ভঙ্গীতে লেখা একাঙ্ক নাটিকার উৎকৃষ্টতম উদাহরণ; বিশ ও ত্রিশ দশকে ব্রেশ্‌ট বিশেষ উদ্দেশ্য নিয়ে এ ধরনের পরীক্ষা চালাচ্ছিলেন। 'ফুর্চট উন্‌ড এলেণ্ড' এবং 'ডী গেহ্বরে ডেঅর ফ্রাউ কারার' মোটামুটি ব্যক্তির ভাগ্য বিপর্যয় নিয়ে লেখা—তাই ব্রেশ্‌ট এক্ষেত্রে প্রচলিত থিয়েটারের ভঙ্গী অবলম্বন করেন। ব্রেশ্‌ট তাঁর সমস্ত ক্ষুদ্র নাটিকায় পুরনো ভঙ্গীকে নতুন ভাবে ঝালিয়ে নিতেন। পুরনো ভঙ্গীর কার্যকারিতা পরীক্ষা করে তিনি দেখতেন; প্রাচীন নাট্য চিন্তার কোন্ কোন্ জিনিস আমাদের বর্তমান সমাজব্যবস্থার জটিল বাস্তবতাকে তুলে ধরতে সক্ষম। 'ডী রুন্‌ডক্যোপ্‌ফে'-র ভঙ্গী থেকে শুরু করে তাঁর বিশাল সমাজতান্ত্রিক বাস্তববাদের চিন্তামূর্ত 'লেবেন ডেস্‌ গ্যালিলাই, 'মূটার কুরাজ উন্‌ড ইহরে কিন্‌ডার' এবং 'ডেঅর্‌ গুটে মেন্‌শ ফন সেৎসুয়ান' পারস্পরিক সম্পৃক্ততা ছাড়া সম্ভব নয়। 'ডী রুন্‌ডক্যোপফে' উক্ত তিনটি বিখ্যাত নাটকের মতই ১৯৩৮।৩৯ সালে অ্যারিস্টটল-বিরোধী ভঙ্গীতে লেখা। কিন্তু এ'কথা সুস্পষ্ট যে পরবর্তী নাটকগুলি ভঙ্গীগত ভাবে 'ডী রুনড্‌ ক্যোপ্‌ফে'র তুলনায় অনেক উন্নত। এই অগ্রগতি সম্ভব হোতো না যদি না তিনি তাঁর নাটিকা ও ক্ষুদ্র দৃশ্যগুলিতে দক্ষতার সঙ্গে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করতে পারতেন। নাটিকা ও ছোট দৃশ্যগুলি হোলো তাঁর পরবর্তীকালে লেখা বিশাল নাটকগুলির পথে এক একটি ধাপ।

'ডী গেহ্বরে ডেঅর ফ্রাউ কারার' নাটকের সাফল্য অ্যারিস্টটলীয় ভঙ্গীকে নতুন ভাবে ব্যবহার করার সুযোগ দেয়। বিশ দশকে ব্রেশ্‌ট পরিপূর্ণ ভাবে এই ভঙ্গী পরিত্যাগ করেন নি বরং আধুনিক সমাজব্যবস্থার জটিলতা তুলে ধরতে অক্ষম হিসেবে গণ্য করেন। এই নাটিকাগুলি ও ক্ষুদ্র দৃশ্যগুলি যে

ব্যাপক রাজনৈতিক কার্যকারিতা সম্পন্ন করতে সক্ষম হয়েছিল তার ফলে ব্রেশ্‌ট অ্যারিস্টটলীয় ভঙ্গী, নতুন চেতনা ও যথাযথ কার্যকারিতার ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট রাজনৈতিক অবস্থায় ব্যবহার করেন। এ থেকে এই সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়ায় ভুল হবে যে এ নাটক রচনার পর ব্রেশ্‌ট অ্যারিস্টটলীয় থিয়েটারের বিরুদ্ধে তাঁর বক্তব্য প্রত্যাহার করেন। তিনি পূর্বের মতই আধুনিক সমাজের বাস্তবতাকে প্রতিফলিত করার পক্ষে যথার্থ মনে করতেন না এবং প্রয়োজন বোধে তিনি এই ভঙ্গীকে নতুন ভাবে ব্যবহার করেন।

বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে ব্রেশ্‌ট এই ভঙ্গীতে 'ভী গেহ্বরে' নাটকের মাধ্যমে প্রত্যক্ষ রাজনৈতিক সমস্যাকে কার্যকরী করতে চেয়েছিলেন। তাই তাঁর নিছক পরীক্ষা-নিরীক্ষার প্রশ্নটি নাকচ হয়ে যাচ্ছে। অ্যারিস্টটলীয় ভঙ্গীর কিছু কিছু দুর্বলতা সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট এক বক্তব্যে বলেন :

> 'এই ভঙ্গীর দুর্বলতা কিয়দংশে পূরণ করা সম্ভব যদি নাটকটিকে কোনো একটি তথ্যচিত্রের সঙ্গে জুড়ে দেখানো হয়, যেমন হয়েছিল স্পেনে কিংবা অন্য কোনো প্রচার-মূলক, সভা-সমিতিতে অভিনয় কালে।'
>
> নাট্য সংকলন : ব্রেশ্‌ট, ৭ম খণ্ড, পৃঃ ৬০

ব্রেশ্‌ট অন্য নানা পদ্ধতিতে এই অ্যারিস্টটলীয় ভঙ্গীর দুর্বলতা পূরণ করতে চেষ্টা করেন। প্রস্তাবনা ও উপসংহারের মাধ্যমে তিনি এ নাটিকাকে খানিকটা এপিক চেহারা দেবার চেষ্টা করেন। তবু এর চেয়ে বড় কথা হোলো প্রস্তাবনা ও উপসংহারের মাধ্যমে তিনি নাটকের সামাজিক ও রাজনৈতিক বক্তব্য আরো বেশী-গুরুত্বপূর্ণ করে তোলেন।

কিন্তু এই অংশগুলি তিনি নাটিকা মুদ্রণের সময় দেন নি, কারণ তিনি জানতেন এগুলি আসলে তাঁর রাজনৈতিক দৃষ্টি ভঙ্গীর উদাহরণ।

প্রশ্ন উঠতে পারে ব্রেশ্‌ট অ্যারিস্টটলীয় ভঙ্গীর দুর্বলতা উপলব্ধি করেই তা প্রত্যাখ্যান করেন সুতরাং পুনরায় তা নাটকে ব্যবহার করলেন কেন ? এর জবাবে বলা যায় টেরেসার ব্যক্তিগত ভাগ্যবিপর্যয় ব্রেশ্‌টের চোখে যথেষ্টভাবে সামাজিক কার্যকারণকে এই নাটিকায় তুলে ধরতে সক্ষম হয়নি। স্পেনের

তৎকালীন রাজনৈতিক অবস্থা সম্বন্ধে আন্তর্জাতিক প্রতিক্রিয়া, স্পেনের জটিল অবস্থা ও স্পেনের জনগণের সংগ্রাম সম্বন্ধে বুর্জোয়া গণতন্ত্রের আচরণ এসবই ব্রেশ্‌টের চোখে অ্যারিস্টটলীয় পদ্ধতিকে অনুকরণ করার শর্ত হিসেবে উপস্থিত হয়।

নাটকের শেষ নিয়ে গভীর আলোচনার উদ্ভব হয়েছে। ব্রেশ্‌ট নিজেও শেষ অংশ নিয়ে বিশেষ চিন্তার পর আর কোনো পরিবর্তন করেন নি। দীর্ঘ আলোচনা, বিবরণ বা আবেগ-প্রবণতার অবতারণা না করে ব্রেশ্‌ট একটি বাক্যের মাধ্যমে—অনেক কথা বলে দিয়েছেন। একটি মানুষের জীবন নির্বাপিত হয়ে গেল।

'…এবং তখন তার ডিঙির আলোটি নিভে যায়'

ফ্যাসিস্তদের সামগ্রিক বর্বরতা এই একটি বাক্যের মাধ্যমে স্পষ্ট হয়ে উঠেছে এবং ভবিষ্যতের জন্য সতর্কবাণী হিসেবে উচ্চারিত হয়েছে।

হুয়ানের টুপি সম্বন্ধে টেরেসার বক্তব্য টুপিটি একটি রূপক হিসেবে দেখা দিয়েছে। কিন্তু সে রূপক বাস্তবানুগ হিসেবে আসেনি, এসেছে নাটকের সঙ্গে এমনভাবে সম্পৃক্ত হয়ে যে তা নাটকের ঘটনা আরো দৃঢ় করে। ঠিক এইভাবে টেরেসা তাঁর ছেলের রক্তাক্ত পালটিকে তুলে ধরে বলেন :

'আগে একটা লাল ঝাণ্ডা ছিঁড়ে টুকরো
টুকরো করেছি ; তোমরা আবার একটা এনে
হাজির করলে।'

এটি এক অপূর্ব কাব্যময় ব্যাখ্যা। এই বক্তব্যে আরো স্পষ্ট হয়ে ওঠে নাট্যকারের পার্টিগত রাজনৈতিক সমর্থন ও শোষিত, নিপীড়িত মানুষের সংগ্রামের সাথী হিসেবে তাঁর অবদান

প্রযোজনা সংক্রান্ত টীকাটিপ্পনী

'ডী গেহ্বরে ডেঅর ফ্রাউ কারার' নাটিকাটির প্যারিস, কোপেনহেগেন ও গ্রাইফ্‌স্‌ভাল্ড-এর অভিজ্ঞতা

১ম দৃশ্য

[টেরেসা কারার, অভ্যুত্থানে নিহত মৎস্যজীবী কার্লোর বিধবা স্ত্রী রুটি সেঁকা ও জাল বোনার ফাঁকে দুটি ছেলের ওপর কড়া নজর রেখেছেন যারা জেনারেল ফ্রাংকোর বিরুদ্ধে লড়াই করতে গণফ্রণ্টে যাবার জন্য পা বাড়িয়েই রয়েছে।]

দূরে কামান গর্জন/পর্দা ওঠে।

হোজে, জানলার ধারে এক বাকসের ওপর বসে। টেরেসা কারার মঞ্চের একেবারে ডানদিকে বেশ দূরত্ব বজায় রেখে বসে। মা ও ছেলের মধ্যে যতটা সম্ভব দূরত্ব বজায় রাখতে হবে। মাটিতে একটি কাঠের পিঁড়ির ওপর আটার পিণ্ড রয়েছে, বেলুন দিয়ে রুটি বেলছেন। আমরা শুনতে পাচ্ছি, হোজে ছুরি দিয়ে কাঠের টুকরো কাটছে, আমরা শুনতে পাচ্ছি টেরেসা বেলুন দিয়ে রুটি বেলছেন, আমরা শুনতে পাচ্ছি দূরে কামান গর্জন। প্রথম শব্দ উচ্চারণের আগে অন্যূন দশ সেকেণ্ড এইরকম চলবে। টেরেসা যখন তাঁর প্রথম কথাটি বলেন, তখন তিনি না ঘুরেই বলেন, এবং রুটি তৈরীর কাজে বেশ ব্যস্ত। হোজে তাঁর কথার জবাব দেবার সময় জানলা দিয়ে বাইরে না তাকিয়ে বলে।

প্রশ্ন ।। টেরেসা কেন ছেলের দিকে না তাকিয়ে জবাব দেন ?

উত্তর ।। কারণ ঘটনাটি নিত্যনৈমিত্তিক ঘটে। তাই সবরকম তৎপরতা, দ্রুততা বাদ দিতে হবে। গৃহযুদ্ধ চলছে বহুদিন যাবৎ এবং হুয়ানও বহুদিন যাবৎ ফ্রণ্টে যাবার জন্য আকুলি বিকুলি করছে। তাই টেরেসা যখন জিজ্ঞেস করবেন—

'হুয়ানের ডিঙি এখনও দেখতে পাচ্ছিস ?' সেটা আর নতুন কোন প্রশ্ন নয়, মাসের পর মাস একই প্রশ্ন তিনি জিজ্ঞেস করে চলেছেন।

হোজের সঙ্গে তার মায়ের সম্পর্ক

হোজে দুবার 'হ্যাঁ' এবং একবার 'না' বলে। এই তিনটি জবাবের দ্বারা সে অনেক কিছু বলতে পারে। মায়ের প্রশ্নের উত্তরে সে এমন ভাবে জবাব দেয়, যেন তিনি দিনের মধ্যে দশবার ছেলেকে জিজ্ঞেস করেন, সে হাত ধুয়েছে কি না।

হোজের জবাবগুলো আসে একই সঙ্গে, সেখানে কোনো 'Pause' নেই—যাকে সচরাচর আমরা ফাঁক বলি, সে জবাব খুব তৎপরতা বা চেঁচিয়ে আসে না ; গভীর এক নিরুৎসাহের ভঙ্গী রয়েছে সেখানে। 'হ্যাঁ' শব্দটি কেবলমাত্র একটু টেনে বলে 'হ্যাঁ-আ'। মায়ের সঙ্গে তার সম্পর্কে একটা নির্ভরশীলতা, অধৈর্য মনোভাব দেখা যাবে, যেমন দেখা যায় শিশুদের সঙ্গে মায়ের সম্পর্কে।

অল্পকথায় তার জবাবগুলো পাতিলেবুর মত টোকো। তারের কথা জিজ্ঞেস করা হলে সে জানলা দিয়ে দেখার জন্ত তাকায় না, কারণ সে আগেই দেখে সন্তুষ্ট।

তার পরবর্তী জবাবে কিছুটা নাকি সুর এবং কর্কশ ভাব রয়েছে, কিন্তু শিশুসুলভ ভাবটি বজায় রয়েছে। মা যখন বলেন হুয়ান অনিচ্ছাভরে মাছ ধরতে গেছে, হোজে 'না' কথাটি বলে সঙ্গে সঙ্গে এবং কর্কশ ভাবে। কারণ হুয়ান মাছ ধরতে গেছে এবং সে ঘরে বসে বসে কড়িকাঠ গুণছে; মা ছেলেদের স্পষ্ট জানিয়ে দিয়েছেন তারা ফ্রণ্টে গেলে তিনি গলায় দড়ি দেবেন। লক্ষণীয় হোলো—হোজের কথা স্বাভ্য এবং টেরেসা অন্তায় দাবি করছেন।

নীরবতা—ফাঁক নয়। ফাঁক ও নীরবতার মধ্যে পার্থক্য।

একথা বলাই বাহুল্য যে জবাবের মধ্যে কোনো ফাঁক থাকাটা উচিত নয় এবং ফাঁকের মধ্যে কোনো জবাব দেওয়া চলতে পারে না।

উদাহরণস্বরূপ :

মা ॥ হুয়ানের ডিঙি দেখতে পাচ্ছিস ?
হোজে॥ হ্যাঁ-আ-আ-আ।
মা ॥ ডিঙির বাতিটা এখনও জলছে ?
হোজে॥ হ্যাঁ-আ-আ-আ।
মা ॥ অন্ত কোনো ডিঙি কাছাকাছি নেই ?
হোজে॥ না-আ-আ।

এই প্রশ্ন ও উত্তরগুলো প্রায় গায়ে গায়ে আসবে এবং টেম্পোসহ বলতে হবে। কোনো ফাঁক দেওয়া চলবে না। 'না'-এর পর আসবে নীরবতা।

নীরবতা যদি ছোটো হয়ে যায় দর্শকের মনে হয় অভিনেতা বুঝি পার্ট ভুলে গেছেন; নীরবতা ফাঁকের মতই কার্যকরী। অভিনেতাকে শিখতে হবে নির্লিপ্তভাবে, শান্তভাবে 'নীরবতাকে' কার্যকরী করে তুলতে। তার জন্ত প্রয়োজন কঠিন প্রয়াস। প্রথম দিকের মহড়ায় যখন অভিনেতা বসে বসে পার্ট পড়ছেন তখন যদি অভিনেতার নিজস্ব খাতা ছাড়াও প্রম্প্‌ট বুক—এও নীরবতা নির্দিষ্ট করা থাকে তাহলে মহড়ার মূল্যবান সময় অনেক কম নষ্ট হয়। 'নীরবতা' যদিও সর্বদা প্রম্পট কপিতেই থাকা উচিত। উদাহরণস্বরূপ সবচেয়ে

ভালো পদ্ধতি হোলো হোজের 'না' বলার পর প্রম্পটার বলে উঠবেন—Pause। প্রম্প্টার চার গুণবেন তার পর অভিনেতা পুনরায় পার্ট বলতে থাকবেন। অভিনেতাকেও মনে মনে চার গুণতে হবে।

প্রশ্ন ॥ 'নীরবতা' য দ প্রম্পটার বলে দিতে থাকেন তাহলে কি অভিনয় অনেকটা যান্ত্রিক ও শিল্পবিরোধী হয়ে ওঠে না?

উত্তর ॥ না। এতে অভিনেতার মনে নিরাপত্তা ও নিশ্চিন্ততা আসে। একবার ছকে ফেলতে পারলে, নীরবতা একটি পদ্ধতি হিসাবে ব্যবহৃত হবে; 'নীরবতা' যত নিয়মানুগ ও যথাযথ হবে, অভিনেতা তত নিরাপদ মনে করবেন। নীরবতাও অভিনয়ের একটি অংশ এবং সেটি যদি হিসেবমাফিক হয় তাহলে গোণার ব্যাপারটি পরে বাদ দেওয়া যেতে পারে।

২য় নীরবতা ॥ টেরেসার ছোট্ট কথা—'ও-র' পর আসবে দ্বিতীয় নীরবতা। প্রথমটির চেয়ে এটি এক সেকেণ্ড দীর্ঘ হতে পারে কারণ মা ও ছেলের মধ্যে রাগারাগি এবং মনকষাকষি চলেছে।

৩য় নীরবতা ॥ হোজে 'না' বলার পরে আসবে তৃতীয় নীরবতা। টেরেসা কাঁচা রুটি নিয়ে উনোনে দেন। হাত মোছেন। উবু হয়ে গুটানো জাল খোলেন এবং বুনতে থাকেন। হোজে এসময়ে নীরবতা অবলম্বন করবে এবং টেরেসা যখন বুনতে প্রথম শুরু করেন দুই গুণে হোজে শুরু করবে।

প্রশ্ন ॥ এই নীরবতা গুরুত্বপূর্ণ কেন?

উত্তর ॥ কারণ হোজের 'না' এক প্রশ্নোত্তরের সমাপ্তি; এর পর আসছে এক নতুন বিষয়। এই দৃশ্যটি যেমন বইয়ে লেখা আছে সেরকমভাবেই এগুবে নীরবতা এবং পরিচালনার বিভিন্ন টীকাটিপ্পনিসহ। দৃশ্যটি শেষ হবে:

'গরীব লোকেরা লড়াই চালাতে পারে না'

—এই কথার পর।

২য় দৃশ্য

[পেড্রো ইয়াকুয়েরাস—জনৈক শ্রমিক আসেন ফ্রন্টের কোনো একটি অংশ থেকে। তার ভগ্নী টেরেসা তার এই আগমন সন্দেহের চোখে দেখে।]

দুই সেকেণ্ড নীরবতার পর দরজায় সজোরে করাঘাত শোনা যায়

শ্রমিক পেড্রো দরজা দিয়ে প্রবেশ করে দরজা বন্ধ করেন। দরজাতেই দাঁড়িয়ে থাকেন। হোজে লাফিয়ে উঠে শ্রমিকের কাছে যায়। টেরেসা জালটি মাটিতে রাখেন। শ্রমিকের কাছে গিয়ে করমর্দনের জন্য হাত বাড়িয়ে দেন। তারপর জিজ্ঞেস করেন 'এখানে কি বলে পেড্রো'? তিনি এ সময়ে পেড্রো ও হোজের মাঝে দাঁড়ান। তাঁর প্রশ্নটির মধ্যে আনন্দের কোনো চেহারা নেই, খুব ভেবে-চিন্তে রীতিমত সন্দেহজনক সুরে জিজ্ঞাসা করেন তিনি। ছেলে ও ভায়ের কথা তিনি খুব মনোযোগ সহকারে শোনেন; চোখের দৃষ্টি ফিরতে থাকে ছেলের ওপর থেকে ভায়ের ওপর।

এই ছোট্ট দৃশ্যটি দরজার কাছেই অভিনীত হবে। টেম্পোসহ বলতে হবে; হোজের প্রশ্নগুলি আসবে দ্রুত। পেড্রো জবাব দেয় দ্রুত এবং সরাসরি। 'ফ্রন্টে নানা জিনিস দরকার' কথাটি পেড্রো টেরেসাকে বলে এবং বোনের চোখে সন্দেহের ছাপ লক্ষ্য করে। পেড্রো কথা কেটে দিয়ে ছোট নীরবতার পর ইতস্তত: করে বলে,—'এ দিকে এসেছিলাম, ভাবলাম তোমাদের খোঁজ খবর নিয়ে যাই।' এতেও সে বোনের মুখ থেকে কোনো আন্তরিক জবাব পায় না।

তিনজনের দলটি ছড়িয়ে পড়ে

একজনের পিছনে একজন। প্রথম এগোয় শ্রমিক, টেবিলের সামনে। টেবিলের ডানদিকের চেয়ারে বসেন। টেরেসা তাকে লক্ষ্য করেন। হোজে টেবিলের পিছনে একটি বাক্সে বসে। তারা বসার পর টেরেসা ভাইকে জিজ্ঞেস করেন—'মদ খাবে?' তার সম্মতির অপেক্ষা না করেই মদ ও গ্লাস আনেন। শ্রমিক যখন কথা বলছে তখন তিনি উনোনে রুটির দিকে তাকান। গিয়ে বসেন। জাল হাতে তুলে নেন; বুনতে থাকেন।

স্বামীকে হারানোর মধ্য দিয়ে তিনি কোনো শিক্ষাই গ্রহণ করেন নি। প্রকৃত দোষীর বিরুদ্ধে তাঁর ক্রোধ পরিচালিত করার পরিবর্তে তিনি হয়ে উঠেছেন রুক্ষ, কর্কশ। তাঁর ছেলেরাও তাঁর কাছ থেকে দূরে সরে গেছে। আত্মহত্যার ভীতি প্রদর্শন সত্ত্বেও ছেলেদের তিনি সংগ্রাম থেকে বিরত করতে সক্ষম নন। তিনি অভ্যুত্থানে তাঁর স্বামীর অংশগ্রহণ গর্বের সঙ্গে বিবৃত করার পরিবর্তে তিক্ততার সঙ্গে তার বিবরণ দেন।

[মৎস্যজীবীরা টেরেসার কাছে তাঁর ছেলের মৃতদেহ নিয়ে আসে। ফ্যাসিস্তদের গুলিতে নিহত হয়। টেরেসা তাঁর ছেলের জায়গা নিতে ক'টে যান।]

মৃতদেহ আনয়ন

কারার তাঁর ছেলেদের অভিসম্পাত বর্ষণ শেষ করেন এই বলে 'যারা অস্ত্র তুলে নেয়, শেষ পর্যন্ত অস্ত্রই তাদের মৃত্যুর কারণ হয়।' এর জবাব আসে সঙ্গে সঙ্গে। তিনি শোনেন এক গুঞ্জন, এবং দরজা খুলে যেতেই তাঁর মাথা হেঁট হয়ে যায়। তিনি অবশেষে বোঝেন। আগতদের মধ্যে মহিলারা দেওয়ালের গায়ে গিয়ে দাঁড়ান। তখন দুজন হুয়ানের মৃতদেহ নিয়ে আসে ; তাদের পিছনে এসে দাঁড়ায় হোজে। মৃতদেহটিকে মাটিতে শুইয়ে তাঁরা পিছু হটেন।

মন্ত্রোচ্চারণ করতে করতে করতে মহিলাদের প্রবেশ এবং দেওয়ালের গায়ে দাঁড়ানো একটি অনুষ্ঠান।

সকলে নিজ নিজ জায়গায় দাঁড়াবার পরে কিছু সময় অতিবাহিত হতেই জনৈক মৎস্যজীবী যা ঘটনা ঘটেছে তা বিবৃত করেন।

টেরেসা প্রস্তরবৎ মাথা হেঁট করে দাঁড়িয়ে। সমস্ত ঘটনা শুনে অল্প নীরবতার পর তিনি ক্ষীণ কণ্ঠে বলেন :

"এ হতে পারে না। এ ভুল। ওতো গিয়ে-
ছিল মাছ ধরতে।"

এই বলে তিনি মাটিতে বসে পড়েন। শ্রমিক পেড্রো দুহাত দিয়ে তাঁকে তুলে ধরেন। টেরেসা তারপর হুয়ানের কাছে গিয়ে মুখ দেখেন এবং ক্ষীণকণ্ঠে তাকে ডাকেন।

যদি কারার চরিত্রাভিনেত্রী কান্নায় হুয়ানের বুকে ভেঙে পড়েন কিংবা গুঞ্জন শুনে দরজার দিকে দৌড়োন, তাহলে আমরা তাঁর অভিসম্পাতের স্পষ্ট উত্তর পাইনা। হেলেনে ভাইগেল যে প্রস্তরবৎ দাঁড়িয়ে থাকতেন, এবং কান্না বা চীৎকার করতেন না তার ফলে মায়ের সঙ্গে সমবেদনায় সমসাময়িক ভয়াবহ সামাজিক অবস্থার প্রতি দৃষ্টি আকর্ষিত হয়। এক এক করে

প্রত্যানোত্ম্ত লোকদের তখন তিনি হুয়ানের টুপিটি দেখান, সেটা তিনি করেন নির্লিপ্ত ও শান্তভাবে। স্পষ্টভাবে ও সদর্পে কারার বলেন :

"বন্দুকগুলো বার কর হোজে। তাড়াতাড়ি।
রুটিও তৈরী আছে।"

তিনটি কথা তিনি এমনভাবে বলেন যেন একটিই কথা; এবং সেটা বলেন আদেশের সুরে।

মা যখন রুটি নিয়ে ব্যস্ত তখনই শ্রমিক ও হোজে তৈরী হয়ে যেতে পারেন। এঁরা দুজন তৈরী হলে মাকে লক্ষ্য করেন। এখানে কিছুটা শান্তভাবের সুযোগ পাওয়া যাবে, ফলে রুটির গুরুত্বপূর্ণতা প্রকাশ পাবে।

শ্রমিক পেড্রো ইয়াকুয়েরাস কি জানেন এবং কি তিনি দেখাতে চান তার দৃষ্টান্ত

শ্রমিক পেড্রোর চরিত্রাভিনেতাকে জানতে হবে মঞ্চে তার প্রবেশের তাৎপর্য কি? তাঁর প্রবেশের মুহূর্ত হোলো মা যখন বলছেন :

"গরীব লোকের লড়াই করা সাজে না।"

তারপর দু'সেকেণ্ড নীরবতা। এই নীরবতা যদি বেশী বা কম হয়ে যায় তাহলেই পেড্রোর প্রবেশের গুরুত্ব হারিয়ে যায়। দরজায় সজোরে করাঘাত এবং দেখা যায় দরজায় দাঁড়িয়ে একটি গরীব লোক—যে লড়ছে। অভিনেতাকে বুঝতে হবে পেড্রো একজন শ্রমিক। শ্রমিকের সামনে দীর্ঘ, কঠিন পথ রয়েছে। সে একাই এসেছে, তার ভগ্নীপতির বন্দুকের খোঁজে। তার তাড়া আছে, কারণ প্রতিটি মানুষ, প্রতিটি বন্দুক অতীব গুরুত্বপূর্ণ। তার ধারণা তার ভগ্নীও বিপ্লবী, কারণ তাঁর স্বামী অভ্যুত্থানে অংশগ্রহণ করেন এবং মারা যান। পেড্রো দেখেছে অনেক পাদ্রীই ফ্রাংকোর বিরুদ্ধে লড়ছে কারণ তাঁরা দেখছেন ভ্যাটিকান জনবিরোধী। শ্রমিকের চরিত্রাভিনেতাকে দেখাতে হবে এক বিপ্লবী শ্রমিক হতে গেলে কত ধৈর্য, ধূর্ততা, বুদ্ধি, বন্ধুত্বপূর্ণ মনোভাব প্রয়োজন।

মুট্টার কুরাজ উনড্ ইহরে কিন্ডের

আধুনিক ইউরোপীয় থিয়েটারের অদ্বিতীয় কীর্তি এই 'মুট্টার কুরাজ' এবং নিঃসন্দেহে বলা যায় এটি ব্রেশ্‌ট-এর সর্বশ্রেষ্ঠ নাটক। স্ক্যাণ্ডিনেভিয়ার নির্বাসিত জীবনে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের প্রাক্‌কালে, ১৯৩৯ সালে ব্রেশ্‌ট এ নাটক লেখেন। 'ক্যুরাজ' নাটকে, বিষয়বস্তু হিসেবে গৃহীত হয়েছে সপ্তদশ শতাব্দীর ত্রিশ বছরের ধর্মযুদ্ধ—যেখানে মড়ক, মৃত্যু আর অগ্নিকাণ্ডের মহোৎসব। বিষয়বস্তুর কেন্দ্রীয় বক্তব্য হোলো—যুদ্ধ; এই যুদ্ধকে এমন একজনের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখা হয়েছে, যাঁর চোখে সামরিক বীরত্ব কোনো গর্বের জিনিস নয়, বরং তা ঘৃণ্য। বেণ্টলে-র কথায় বলা যায়, এ নাটক শীলের-এর 'ভালেন্‌স্টাইন-এর প্রত্যুত্তর হিসেবে লিখিত। শেক্‌সপীয়রের 'পঞ্চম হেনরী', কর্নেই-এর 'লে সিড্', ড্রাইডেন-এর 'কনকোয়েস্ট অফ গ্রানাদা'-র, অর্থাৎ এক কথায় জাতীয়তাবাদী মনোভাবকে গৌরব মণ্ডিত করে লিখিত সমস্ত নাট্যপ্রচেষ্টার প্রত্যুত্তর এ নাটক। সামরিক জীবনের ব্যঙ্গ ফুটিয়ে তুলতে, ব্রেশ্‌ট যুদ্ধের ওপর তাঁর নজর কেন্দ্রীভূত না করে, যুদ্ধের কেন্দ্রস্থলে দৈনন্দিন জীবনের কার্যকলাপের ওপর তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ করেছেন। এ কার্যকলাপের কুশীলব, যুদ্ধের ধ্বংসলীলায় অনাথেরা, পলাতক ভবঘুরে এবং সামরিক বিভাগের অধস্তন কর্মচারী। 'ক্যুরাজ'-এর পশ্চাৎপটে বয়ে চলেছে জয়, পরাজয়, উলটপালট, সৈন্য-বাহিনীর অবরোধ, পশ্চাদপসরণ, তীব্র আক্রমণ, অগ্রগতি—যা এক কথায় কোনো এক যুগের ঐতিহাসিক সারাংশ। কিন্তু নাটকের পশ্চাৎপটে এ ঘটনা ঘটলেও, চোখের সামনে যা ঘটছে, সেখানে রয়েছে বেসামরিক মানুষদের ব্যক্তিগত জীবন, যা এক অ-নায়কোচিত বৈপরীত্যে বাঁধা। এই নেপথ্যদ্বন্দ্বের বিবরণী দেওয়া হয়, সংবাদপত্রের হেডলাইনের মত, প্রতিটি দৃশ্যের আগে। কিন্তু এ ব্যাপারে ব্রেশ্‌ট-এর স্বার্থ ততটুকুই, যতটুকু তা স্থানীয় ব্যবসা-বাণিজ্যকে প্রভাবান্বিত করে। লাইপজিগ-এ জেনারেল টিলে-র জয়লাভের শিরোনামা মারফত আমরা জানতে পারি মুট্টার ক্যুরাজ' এর খরচ চারটি শার্ট।

সংগ্রামের আসল কথা হোলো, অর্থ, খাদ্য, ও পরিধেয়ের বন্দোবস্ত। এখানেও ব্রেশ্‌ট ধনতন্ত্র ও অপরাধের সম্পর্ক সম্বন্ধীয় বিচারে প্রবৃত্ত। এখানেও তিনি তাঁর মার্কসবাদী দৃষ্টিভঙ্গী প্রয়োগ করে, ইতিহাসের অপরাধ বিচারে আসীন। ব্যবসায়ী যদি 'ড্রাইগ্রোশেনওপের' নাটকে গুণ্ডার সঙ্গে অচ্ছেদ্য বন্ধনে আবদ্ধ হয়, তাহলে সে 'ক্যুরাজ' নাটকে যুদ্ধবাজদের সঙ্গে একই বন্ধনে আবদ্ধ। সম্পত্তি কেবলমাত্র চৌর্য-বৃত্তিই নয়, তা, হত্যা, ধর্ষণ এবং লুণ্ঠন। যুদ্ধ হয়তো কূটনীতিরই সম্প্রসারণ, কিন্তু তা অবাধ বাণিজ্যের সম্প্রসারণও বটে।

অবিরাম সংঘর্ষে লিপ্ত প্রটেস্‌ট্যাণ্ট সুইডিশ ও ক্যাথলিক জর্মনদের বোঝানো হয়েছে তাঁরা ধর্মীয় আদর্শের পবিত্রতা বজায় রাখার জীবনপণ সংগ্রামে লিপ্ত; কিন্তু সুইডেনের রাজা গুস্তভাস্‌-এর যুদ্ধের আবেগ এতই প্রবল যে তিনি শুধু জর্মনদের কবল থেকে পোল্যাণ্ডকে মুক্ত করেন নি, বরং জর্মনীকে মুক্ত করারও প্রস্তাব দেন। ধর্মযুদ্ধে লিপ্ত সামরিক নেতারা এই চুক্তি থেকে বেশ দু-পয়সা মুনাফা করেছেন। পুরোহিত হয়তো বিশ্বাস করতে পারেন, এ যুদ্ধ 'ধর্মযুদ্ধ' অতএব তা ঈশ্বরাভিপ্রেত। কিন্তু পাঠকের চোখে এ যুদ্ধ পাঁচটা যুদ্ধের মতই ভয়াবহ; কারণ এখানে রয়েছে প্রতারণা, লুণ্ঠন, ধর্ষণ ইত্যাদি। যে ঈশ্বরের অভিপ্রায় এ যুদ্ধ, ধারে কাছে সেই ঈশ্বরের টিকি দেখা যাচ্ছে না। তাই প্রটেস্‌ট্যাণ্ট পুরোহিতের সামনে যখন ধর্মীয় উদ্দীপনার যথার্থ পরীক্ষার প্রশ্ন হাজির হয় তিনি কিন্তু নির্দ্বিধায় অন্যপক্ষে যোগ দেন—'ঈশ্বর আমাদের ক্যাথলিক পতাকার সহায় হোন', এই কথা বলে। ব্রেশ্‌ট স্পষ্টতঃই খ্রীষ্টান ধর্মের ভানভণ্ডামিকে আক্রমণ করতে উদ্যত। ধর্মভীরুতা, উগ্র দেশপ্রেম, বুর্জোয়া সম্মানবোধ—এ সবই লালসা, মাৎসর্য এবং স্বার্থপরতার নামান্তর। যেহেতু এ যুদ্ধও 'ব্যবসায়ের নামান্তর' সেহেতু যে নীতিবোধ এই যুদ্ধ সমর্থন করে, তা এক অপকীর্তিকর অনুমোদন।

এই দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে বীরোচিত কার্যকলাপ মনে হবে, এক ভয়াবহ কঙ্কাল; বাতাসের বেগে তার হাড়ে ঠোকাঠুকি লেগেছে। 'ক্যুরাজ' নাটকে বীরোচিত কার্যকলাপের উৎস অবশ্যম্ভাবীরূপে হয় নির্বুদ্ধিতা, উন্মাদনা, নির্মমতা কিংবা মানব চরিত্রের গুরুত্বপূর্ণ ত্রুটি। ব্রেশ্‌ট-এর এই অ-বীরোচিত

কার্যকলাপের মুখপাত্র, অ্যানা ফীয়ারলিং, 'মুটার ক্যুরাজ' হিসেবেই তিনি সুবিদিত। ব্রেশ্‌ট-এর আর পাঁচটি অধম চরিত্রের মতই এই লবণাক্ত, ধূর্ত, স্বার্থপর মহিলার সঙ্গে 'ফল্‌স্টাফ'-এর প্রচুর মিল ; এবং ফল্‌স্টাফের মতই তিনি এক ব্যঙ্গাত্মক বিবেক এবং হাস্যরসাত্মক ফাঁকা মানুষ। তাঁর চোখে একমাত্র প্রশংসনীয় গুণ হোলো ভীরুতা, এবং তাঁর সব চেয়ে উল্লেখযোগ্য চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য হোলো দৃঢ়তা। তিনি নির্দ্বিধায় বেছে নেন সব চেয়ে স্বার্থপর, সব চেয়ে অপবাদসূচক এবং সবচেয়ে লাভজনক পথ। তাঁর নামটাই ব্যঙ্গাত্মক। সব প্রতিকূল অবস্থায় মানিয়ে নেওয়া এবং যৌনসম্মতির চরম ধ্বজাধারী 'মুটার ক্যুরাজ' ভদ্রলোকের আচরণ সম্বন্ধে চরম সন্দেহবাতিক-গ্রস্ত তাঁর মতে জেনারেল টিলের মৃত্যুর কারণ তিনি কুয়াশায় দিশেহারা হয়ে ভুল করে ফ্রণ্টে গিয়ে হাজির হয়েছিলেন। অল্পকথায় ব্রেশ্‌ট শ্রেণীবিভক্ত প্রকৃত কোনো নায়কের সন্ধান পাননি। এ নাটকে তিনি আমাদের এক ফল্‌স্টাফ উপহার দিয়েছেন, যেখানে কোনো প্রিন্স হল্‌ বা হট্‌স্পার নেই। মানুষের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে 'ক্যুরাজ'-এর দ্বিধাহীন সন্দেহ জন্মগত —কোনো আলোচনাই তা পরিবর্তন করতে অক্ষম।

ব্রেশ্‌টের এই সার্বজনিক বৈরাগ্য এক আদর্শ, কারণ তিনি এক বাস্তবের বিরুদ্ধে সংগ্রামশীল, যে বাস্তব তাঁর চোখে ঘৃণ্য। 'দি সং অফ গ্রেট ক্যাপিচুলেশন' সম্ভবতঃ ব্রেশ্‌ট-এর তাবৎ উপদেশামৃতের মধ্যে সবচেয়ে মর্মস্পর্শী লিরিক। এখানে এক অত্যুৎসাহী সৈনিককে নিজের জীবন বিপদাপন্ন করার বিরুদ্ধে রয়েছে তার সতর্কবাণী। জীবনে তাঁর একমাত্র উদ্দেশ্য নিজেকে এবং তাঁর পরিবারটিকে নিরাপদে বাঁচিয়ে রাখা। এই উদ্দেশ্য সফল করতে তিনি নির্মমতা, মোহিনী শক্তি, উৎকোচ, প্রতারণা এবং সাধারণ বুদ্ধি ব্যবহার করেন। যেখানে বিচার বিবেচনাই একমাত্র বীরত্ব, সেখানে তাঁর জীবনের একমাত্র মূলমন্ত্র—ভীরুতা।

বীরোচিত কার্যকলাপ সম্বন্ধে ক্যুরাজ-এর বিরক্তিকর বিরোধিতা আপাত-বিরোধী হিসেবে মনে হলেও তিনি দর্শকের চোখে নাটকের নায়কোচিত গুণা-বলীর অধিকারিণী হিসেবে চিহ্নিত। তাঁর আয়ত্বাধীন নয় এমন নানা শক্তির দ্বারা অবরুদ্ধ হলেও, সাধারণ মানুষের প্রতিভূ হিসেবে তিনি ঐসব শক্তির

বিরুদ্ধে পথ কেটে এগিয়ে চলেছেন। 'ডী ড্রাইগ্রোশেনওপের' নাটকের 'ম্যাক্‌হীথ'-এর মত, মুট্টার ক্যুরাজ একদিকে নাট্যকারের বিদ্রোহের প্রতিনিধি অন্যদিকে বিদ্রোহের কারণও বটে। নিরাপত্তা সম্পর্কে তাঁর প্রতিজ্ঞা তাঁকে কপটতার আশ্রয় থেকে বিরত করে, কিন্তু এই দৃঢ়তা তাঁকে করে তোলে নির্লিপ্ত এবং অর্থগৃধ্নু।

তাঁর সন্তানসন্ততিদের কথা বিবেচনা করেই তাঁর বেঁচে থাকার প্রচেষ্টা সহানুভূতিশীল করে তোলে, কিন্তু তাঁর চতুর্থ সন্তান—ঐ গাড়ীটির কথা চিন্তা করে মনে হয় এই প্রচেষ্টা নিছক অর্থলোলুপতা। প্রায় মনুষ্যসদৃশ এই গাড়ীটি সর্বদা আমাদের চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দেয় ক্যুরাজ-এর চোখে যুদ্ধ 'ব্যবসায়েরই নামান্তর'। ফাটকা বাজারের অর্থলগ্নীকারীর মত তিনি যুদ্ধের উত্থানপতনের সঙ্গে সঙ্গে মানুষের জীবনের বিনিময়ে কেনাবেচা করে চলেছেন।

তাই 'মুট্টার ক্যুরাজ' শুধুই এক অশ্রুসজল নারী নন, বরং তিনি নিজেই নিজের সর্বনাশ। পুরোহিত যাদের 'যুদ্ধক্ষেত্রের হায়না' বলে অভিহিত করেন, সেই সব ছোট ব্যবসায়ী, যুদ্ধকে উপজীব্য করে যারা বাঁচতে চায় যুদ্ধই শেষ পর্যন্ত তাদের মৃত্যু ডেকে আনে।

মুট্টার কুরাজ তাঁর সন্তানসন্ততিদের চিতায় দাঁড়িয়ে দরদস্তুর করে চলেছেন। এটাই এ নাটকের মেরুদণ্ড; কারণ ক্যুরাজ যখন ব্যবসায়িক লেনদেনে ব্যস্ত তখন তাঁর পরিবারের মানুষ একের পর এক প্রাণ বিসর্জন দিচ্ছে যুদ্ধে। তিনটি ভিন্ন পিতার ঔরসে জাত—ফিনিস আইলীফ্‌, সুইশ চীজ এবং জর্মন কাট্রিন—এক আন্তর্জাতিক বলির বিগ্রেড। তাঁদের ভাগ্য যেন অনেক আগেই নির্দিষ্ট হয়ে গেছে। 'সলোমনের গান' হোলো ক্যুরাজ ও তাঁর সন্তানসন্ততিদের সহজাত আবেগ ও 'শক্তি'। সীজারের সাহসিকতার সঙ্গে আইলীফ-এর বীরত্ব তুলনীয়; সক্রেটিস্‌-এর সততার সঙ্গে সুইশ চীজ-এর সততা এবং সেণ্ট মার্টিনের নিঃস্বার্থপরতার সঙ্গে তুলনীয় দয়াবতী কাট্রিন ও সলোমনের বিচক্ষণতা তুল্য 'ক্যুরাজ'-এর ধূর্ততার সঙ্গে। আইলীফ্‌-এর সাহস, এক নির্বোধ আবেগ প্রবণতা। ধূর্ত সার্জেণ্ট যখন ক্যুরাজ-এর সঙ্গে কোমরবন্ধ নিয়ে দরদস্তুর করতে ব্যস্ত, আইলীফ্‌ রিক্রুটিং অফিসারের সঙ্গে সরে পড়ে যশের লোভে।

'আইলীফ্-এর 'জেলেনী ও সৈনিকের গান' এ ধরনের হঠকারিতারই ইঙ্গিত, কারণ এ গান বলে, কিভাবে এক গোঁয়ার ছেলে তার মায়ের সতর্কবাণী অগ্রাহ্য করে বীরত্ব দেখাতে গিয়ে মৃত্যু মুখে পতিত হয়। হঠকারিতাই মৃত্যু ডেকে আনে। আইলীফ্ও এই ধর্মযুদ্ধে নায়কোচিত কার্যকলাপ হিসেবে কয়েকজন নিরীহ চাষীকে হত্যা করে। বীরত্ব এখানে নির্মম নিষ্ঠুরতায় পর্যবসিত। আইলীফ্ এই কাণ্ড ঘটায় 'সাময়িক যুদ্ধবিরতিকালীন অবস্থায় এবং ফলে গুলি করে তাকে হত্যা করা হয়। চ্যাপলিনের মশিয়ে ভের্দুর মত সে আবিষ্কার করে যুদ্ধকালীন অবস্থায় যেটি গুণ হিসেবে বিবেচিত শান্তিকালীন অবস্থায় সেটিই চরম অপরাধ। আইন ও ন্যায়নীতি যুদ্ধবাজদের প্রয়োজন-মাফিক তার ভিত্তি পাল্টায়।

'সৎ ছেলে' সুইশ চীজ, এ যুদ্ধের আর এক বলি। প্রটেস্ট্যান্ট সৈন্য-বাহিনীর খাজাঞ্চি হিসেবে কোষাগারের দায়িত্ব ছিল তার ওপর; ক্যাথলিকদের হাতে গ্রেপ্তার হবার পর সে ঐ অর্থ হস্তান্তর করতে নারাজ হয়। ক্যুরাজ-এর কথায় এ ধরনের সততা নিছক নির্বুদ্ধিতা। বেচারী এত সরল যে নিজের নিরাপত্তাও বোঝে না। সলোমনসুলভ বিচক্ষণতা নিয়ে ক্যুরাজ বিচার করেন :

'ক্যাথলিকরা নেকড়ে নয়; ওরা মানুষ এবং
টাকার লোভ আছে; ঈশ্বর দয়ালু এবং মানুষকে
ঘুষ দিয়ে হাত করা সম্ভব।'

তাঁর বিশ্লেষণ সঠিক, কিন্তু অতিধূর্ততার ফলেই বোধকরি এই পদ্ধতি কার্য-করী হয় না। ঘুষের টাকার যোগাড়ে তিনি গাড়ীটি বাঁধা রাখতে বাধ্য হন এবং নিজের নিরাপত্তার কথা চিন্তা করেই কিছু টাকা জমা রাখতে চান। কিন্তু ক্যাথলিকরা ব্যস্তবাগীশ, এবং ক্যুরাজ-এর দীর্ঘ দরদস্তুরীর চরম পরিণতি আসে তাঁর চরম উপলব্ধি মারফত।

'আমার মনে হয় আমি বড় বেশী দরদস্তুর
করেছি।'

এগারোটি বুলেটে ঝাঁঝরা করা সুইস চীজের মৃতদেহ একটি স্ট্রেচারে বয়ে আনা হয়। ক্যুরাজ দেহটি দাবি করতে ভয় পান; ফলে দেহটি আঁস্তাকুড়ে

নিক্ষিপ্ত হবে। নিজের নিরাপত্তা ও মাতৃস্নেহের দ্বন্দ্বের টানাপোড়েনে 'ক্যুরাজ নিজের সন্তানের হত্যার কারণ হন। মৃতদেহ দেখে তিনি যন্ত্রণায় মূক হয়ে থাকেন ও বুকভরা কান্না চেপে রাখেন পাছে ওরা চিনে ফেলে।

কাট্রিন হোলো এ নাটকের সবচেয়ে ইতিবাচক চরিত্র।' ইতিবাচক মূল্য-বোধের প্রতি ব্রেশ্‌ট-এর দৃষ্টিভঙ্গীর ফলেই কাট্রিন মূক। কিন্তু তার অঙ্গভঙ্গী ও প্রতিক্রিয়ার মাধ্যমে সে যুদ্ধের ভয়াবহ তাণ্ডব ও নির্মমতা সম্বন্ধে সরব। তার এই মূকতার পিছনেও রয়েছে যুদ্ধের ভয়াবহতা। ছোটবেলায় এক সৈনিক তার মুখে বলপূর্বক কিছু প্রবেশ করিয়ে তাকে চিরজন্মের মত বাক্‌শক্তি-রহিত করে দেয়।

কাট্রিনকে একা রেখে মুট্টার মুনাফার লোভে ভীতসন্ত্রস্ত শহরবাসীদের কাছ থেকে সস্তায় জিনিস কেনার ধান্ধায় যায়। এবং আর একবার তাঁর দরদস্তুরীর ফলে সন্তানের মৃত্যু ঘটে। ব্রেশ্‌ট কিন্তু এ নাটকে তাঁর নায়িকাকে মৃত্যুর সম্মানটুকুও দেন না। সৈন্যবাহিনী যখন এগিয়ে চলে ক্যুরাজ একাই গাড়ী নিয়ে এগিয়ে চলেন এবং ক্যুরাজ ও গাড়ীটি একাত্ম হয়ে যায়। এদের দুজনেরই অঙ্গ যুদ্ধে ক্ষতবিক্ষত। ক্যুরাজ প্রায় ইউরোপের অর্ধেক পরিভ্রমণ করেছেন কিন্তু কোনো শিক্ষাই গ্রহণ করেন নি। হয়তো স্থিতু হবার আগে আরো অনেক দূরে এগিয়ে—জীবনের তাগিদে—টিঁকে থাকার প্রয়োজনে। এ নারীর ক্ষুদ্রত্ব ও মহত্ত্ব ছড়িয়ে রয়েছে সমগ্র নাটক জুড়ে।

'মুট্র্যার ক্যুরাজ'-এর প্রযোজনা সংক্রান্ত টীকাটিপ্পনি

মঞ্চসজ্জা

বার্লিনের ডয়েট্‌শেস্‌ থিয়েটারে 'মুট্টার ক্যুরাজ' নাটকটি প্রযোজনার জন্য বিখ্যাত দৃশ্যসজ্জাকর তিও অটো-র পরিকল্পনা প্রয়োগ করা হয়। উক্ত পরিকল্পনাই যুদ্ধের সময় জুরিখের শাউশ্‌পীল হাউস মঞ্চে উক্ত নাটকটি প্রয়োজনার জন্য ব্যবহৃত হয়েছিল। সপ্তদশ শতাব্দীর যুদ্ধক্ষেত্রে ব্যবহৃত সাজসরঞ্জামের টুকিটাকি, যেমন তাঁবু, কাঠের খোঁটা, পরস্পর মোটা দড়ি দিয়ে বাঁধা ইত্যাদির সাহায্যে বিশাল পর্দার এক স্থায়ী কাঠামো ব্যবহার করা হয়। ধর্মযাজকদের আবাসস্থল কিংবা কৃষকদের বাড়ীর কাঠামোগুলির ক্ষেত্রে ত্রিস্তর বাস্তববাদী গঠনভঙ্গী ও উপাদান ব্যবহৃত হয়; কিন্তু এই

ব্যবহার হয় শিল্পগত প্রয়োজনের যতটুকু আবশ্যিক ততটুকুই—অর্থাৎ অভিনয়ের ক্ষেত্রে যতটুকু প্রয়োজন ততটুকুই গড়ে তোলা হয়েছিল। সাইক্লোরামায় রঙিন প্রতিফলনের মাধ্যমে এবং ঘূর্ণায়মান মঞ্চপদ্ধতি ব্যবহার করে পরিক্রমা বোঝাবার চেষ্টা হয়েছিল। পর্দার আয়তন ও অবস্থিতির বৈচিত্র্য এনে তাঁবুর দৃশ্য ও রাস্তার দৃশ্যের পার্থক্য বোঝাবার চেষ্টা হয়েছিল। বার্লিনের দৃশ্য সজ্জাকর এই কাঠামোর ব্যাপারে নিজস্ব সংস্করণ ব্যবহার করেন ২য়, ৪র্থ, ৫ম, ৯ম, ১০ম ও ১১শ দৃশ্যগুলির জন্য; কিন্তু নীতিগতভাবে তিনি ঐ একই ভঙ্গীর ধারা অনুসরণ করেন। বার্লিনের এই প্রযোজনায় সাইক্লোরামায় প্রতিফলনের ক্রিয়া বাতিল করা হয় এবং পরিবর্তে মঞ্চের উপর দিকে বিভিন্ন দেশের নাম মোটা হরফে কালো রং-এ লিখে ঝোলাবার ব্যবস্থা করা হয়। আলোকসম্পাত ছিল সর্বদাই শাদা এবং সমান্তর এবং যতটা সম্ভব উজ্জ্বল।

মোহসৃষ্টির উপাদান

শূন্যমঞ্চের পিছনে সাইক্লোরামা [প্রস্তাবনা, ৭ম ও শেষ দৃশ্যে] নিঃসন্দেহে এক সমতল দিগন্ত ও বিশাল আকাশের মোহসৃষ্টি করে। এ ব্যাপারে আপত্তির কিছু নেই, কারণ এর ফলে দর্শকের মনে এক কাব্যিক চেতনার সৃষ্টি হতে পারে। এ ব্যাপারে অভিনেতারা দর্শকদের বোঝাতে পারেন যে ক্যুরাজ-এর ছোট পরিবারের ব্যবসায়িক কর্মকাণ্ডের জন্য দিগন্ত বিস্তৃত ক্ষেত্র ছড়িয়ে রয়েছে; এবং নাটকের শেষে পরিশ্রান্ত অনুসন্ধানী দাঁড়াবেন এক বিধ্বস্ত পরিপ্রেক্ষিতের মুখোমুখি। কিন্তু যে সামান্য প্রচেষ্টায় এই বিশাল বক্তব্য উপস্থিত করা হয় তা অবশ্যই প্রশংসনীয়।

পোশাক পরিচ্ছদের ব্যাপারে এটুকু বলতে হবে যে সেটি যেন হয় লোক কাহিনীর উৎসবের মত। কিন্তু এই পোশাক নির্বাচনে থাকবে ব্যক্তিগত ও সামাজিক শ্রেণীর বৈশিষ্ট্যগত ছাপ।

—ক্যুরাজ মোডেল ১৯৪৯, পূর্ব বার্লিন ১৯৫৮

সংগীত

পাউল ডেসাউ-এর সংগীত খুব সহজসাধ্য ছিল না; মঞ্চসজ্জার মতই সংগীতের ক্ষেত্রেও কিছু কিছু শূন্যস্থান ছিল যেগুলি দর্শক পূর্ণ করেন। শ্রুতির

ব্যাপারে দর্শক কাঠ ও সুরের সংযোজক হিসেবে কাজ করেন। কথা থেকে সংগীতে উত্তরণের ঘটনায়, এবং সংগীতের যথার্থ কার্যকরী করতে যথাসময়ে সাংগীতিকী এক প্রতীক মঞ্চের উপর থেকে ঝুলিয়ে দেওয়ার ব্যবস্থা হয়েছিল। এই প্রতীক নাটকের ঘটনা থেকে 'প্রত্যক্ষভাবে উৎপন্ন নয়, কিংবা ঘটনা থেকে তার জন্ম নয় বরং তা ছিল ঘটনা থেকে স্পষ্টতই বিচ্ছিন্ন। এই প্রতীক ছিল ট্রাম্পেট, ড্রাম, পতাকা ও আলোকিত বৈদ্যুতিক গোলক। অনেকে এটিকে নিছক চাপল্য হিসেবে দেখেছেন। বলেছেন এটি এক অবাস্তব উপাদান। কিন্তু নিয়মতান্ত্রিকভাবে চাপল্যের অবকাশ রয়েছে থিয়েটারে ; অন্যপক্ষে এটিকে আপাদমস্তক অবাস্তব হিসেবে গণ্য করা যায় না, কারণ এই প্রতীক সংগীতকে নাটকের ঘটনার ঊর্ধ্বে তুলে ধরে ; এটি ভিন্ন এক শৈল্পিক স্তরে পরিবর্তনের দৃশ্যগ্রাহ্য সংকেত ; সে স্তর হোলো সংগীতের স্তর। এই পদ্ধতির ফলে সংগীতের যথার্থ ব্যবহারের অনুভূতি লাভ করতে পারি এবং কখনো এ'কথা মনে হয় না যে সংগীত নাটকের ঘটনা থেকেই উদ্ভূত।

সংগীত শিল্পীদের এমনভাবে উপস্থিত করা হয়েছিল যেন তাঁরা স্টেজ বক্সে দৃশ্যগ্রাহ্য হন।

—ক্যুরাজ মোডেল ১৯৪৯, পূর্ব বার্লিন ১৯৫৮

রাজনৈতিক সংগ্রামী মানসিকতা ও শিল্পগত উৎকর্ষ
লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই

ব্রেশ্‌ট-এর ডায়েরীতে ২৩শে নভেম্বর ১৯৩৮ তারিখে একটি ছোট্ট টীকা দেখা যায়। 'লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই' স্থির হোলো। এ ব্যাপারে লাগবে তিন সপ্তাহ।'

—'ডায়েরী', ২৩ শে নভেম্বর ১৯৩৮।
ব্রেশ্‌ট আরকাইভ, বার্লিন।

এই লিখিত বক্তব্য থেকে এমন ভাবাটা ঠিক হবে না যে নাটকটি মাত্র তিন সপ্তাহে লেখা। বরং সময়ের এই উল্লেখ থেকে মনে হয় নাটকের মালমশলা তৈরী করার ব্যাপারেই কথাটি লেখা হয়েছে। এই সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়ার কারণ ব্রেশ্‌ট-এই সময়ে গভীরভাবে ইতিহাস ও প্রকৃতি বিজ্ঞান নিয়ে পড়াশুনা করছিলেন। ডেনমার্কের লাইব্রেরী থেকে বইপত্তর আনিয়ে তিনি গ্যালিলিওর নানা লেখা নিয়ে প্রচুর পরিশ্রম করছিলেন। এ থেকে মনে হয় গ্যালিলিও সম্বন্ধে নাটক লেখার চিন্তা বেশ কিছুদিন যাবত তাঁর চিন্তাকে আচ্ছন্ন করে রেখেছিল।

'ফুর্চট উন্‌ড এলেণ্ড' এবং 'ডী গেহবরে ডেঅর ফ্রাউ কারার' নাটকের পর ব্রেশ্‌ট ঐতিহাসিক বিষয়বস্তুর দিকে নজর দেন। অবশ্য এমন ভাবাটা ঠিক নয় যে অতীত নিয়ে ব্যস্ত হওয়ার ফলে ব্রেশ্‌ট তাঁর মূল বিষয়বস্তু-বর্তমান সম্বন্ধে অবহেলা করেন। 'লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই' ঐতিহাসিক দৃষ্টি থেকে কোনো পলায়নপর চিন্তা নয়। ব্রেশ্‌ট লেখেন:

'আমরা কী শুধু প্রাচীন নিয়ে পড়ে থাকবো?
মানুষ কী শুধু অতীতের কথা বলবে? শুধু
শয্যায় শুয়ে চিন্তা করবে আগামী প্রত্যূষের
কথা? যা আগত তা চিন্তা করবে না?
তিনশো বছর আগের প্রতিটি রক্তাক্ত শিল্প

ও বিজ্ঞানের যুগ নিয়েই কি গবেষণা করবো?
আশা করি তা করবো না।'

—নাট্য সংকলন, ৮ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট
পৃঃ ১৯৪

ব্রেশ্‌ট-এর চোখে সপ্তদশ শতাব্দীর এই ঘটনা তাঁকে সমসাময়িক কালের রাজনৈতিক সমস্যা নিয়ে আলোচনার সুযোগ দেয়। নিঃসন্দেহে তাই বলা যায় ইতিহাসের দিকে এই দৃষ্টিক্ষেপণ কোনো আকস্মিক ঘটনা নয়।

ত্রিশ দশকের দ্বিতীয়ার্ধে ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু ছিল ফ্যাসীবিরোধী শিল্প-সাহিত্যের বিষয়বস্তুর প্রধান উৎস। ব্রেশ্‌ট যখন 'গ্যালিলাই' নিয়ে গবেষণা করছিলেন ফ্রীড্‌রিশ ভোল্‌ফ তখন ফরাসী কনসেন্‌ট্রেশন ক্যাম্প নিয়ে তাঁর 'বমার্শে বা ফিগারোর জন্ম' নাটক লেখেন। বুর্জোয়া সাহিত্যিকের চোখে যেখানে ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু ছিল বাস্তব থেকে পলায়নের প্রচেষ্টা, সোশ্যালিষ্ট চিন্তায় বিশ্বাসী সাহিত্যিকদের কাছে এই ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু অন্য অর্থ নিয়ে হাজির হয়। তাঁদের কাছে এই বিষয়বস্তুর অন্য গুরুত্বপূর্ণ যে দিকটি ছিল, সেটি হোলো ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামের হাতিয়ার হিসেবে এই বিষয়বস্তুকে ব্যবহার করার ভঙ্গী। ফ্যাসিস্ত মতাদর্শের একটি গুরুত্বপূর্ণ দিক হোলো ঐতিহাসিক ঘটনাকে বিকৃত ভাবে দেখাবার চেষ্টা। তাই কমিউনিস্ট আন্তর্জাতিকের ৭ম কংগ্রেসের সিদ্ধান্ত ছিল—'জাতির ইতিহাসকে বিকৃত করার সমস্ত ফ্যাসীবাদী প্রচেষ্টা রুখতে হবে।' (ফ্যাসিস্ত হামলা ও কমিউনিস্টদের কর্তব্য 'ডিমিট্রভের প্রস্তাব'—"পীক, ডিমিট্রভ, তোগোলিয়াত্তি পৃঃ ২৮৪।)

সোশ্যালিষ্ট সাহিত্যিকরা যেখানে ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু অবলম্বন করে সাহিত্য সৃষ্টি করতেন, সেখানে তাঁরা শুধু ঐতিহাসিক 'যাথার্থ্যে'র কথাই বিবেচনা করতেন না, বরং ফ্যাসীবিরোধী মুক্তি আন্দোলনের রাজনৈতিক সংগ্রামে ঐ বিষয়বস্তুকে ব্যাখ্যা করতেন।

বুর্জোয়া সাহিত্যের ঐতিহাসিকরা, যারা অনিচ্ছাসত্ত্বেও লক্ষ্য করেছিলেন ব্রেশ্‌ট-এর সাহিত্য পার্টির সঙ্গে কত ওতপ্রোতভাবে জড়িত—তাঁরা চেষ্টা করতেন 'গ্যালিলাই' নাটকটিকে রাজনৈতিক সংগ্রাম থেকে বিচ্ছিন্ন করে

যেখতে। যদিও তাঁরা জানতেন এটা অসম্ভব তবু তাঁরা নাটক সম্বন্ধে সব বিচিত্র বক্তব্য উপস্থিত করেন। উদাহরণ স্বরূপ গুয়েন্টার রোহ্‌রমোজের 'গ্যালিলাই' সম্বন্ধে গভীর গবেষণা চালিয়ে লেখেন :

> 'ব্রেশ্‌ট-এর বিতর্কিত সাহিত্য সৃষ্টি আমাদের চোখে তাঁর চরম অক্ষমতা ; পার্টিনীতির প্রতি তাঁর অন্ধ আনুগত্য শিল্পীর অপমৃত্যু ঘটিয়েছে এবং তাঁর শিল্পনৈপুণ্যকে বিশেষ উদ্দেশ্যসিদ্ধির জন্য ব্যবহার করা হয়েছে।'

—ব্রেশ্‌ট : লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই : 'ডাস্ ডয়েট্‌শেড্রামা' : জি. রোহরমোজের, ড্যুসেলডর্ফ ১৯৫৮, ২য় খণ্ড পৃ: ৪০৫

ব্রেশ্‌ট-এর ওপর পার্টির প্রভাবের কথা আলোচনা করতে গিয়ে রোহর-মোজের বুর্জোয়া পত্রপত্রিকার কাদা ছোঁড়াছুঁড়ির উর্ধ্বে যেতে পারেন নি। যে সব বুর্জোয়া সাহিত্যিক শ্রমিক শ্রেণীর আন্দোলন থেকে দূরে থাকতেন এবং নিজেদের প্রতিভার অপচয় ঘটাতেন, বিপ্লবী শ্রমিক শ্রেণীর রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গীর দ্বারা অনুপ্রাণিত সাহিত্যিকদের সৃষ্টি তাঁদের তুলনায় অনেক ব্যাপক, বহুমুখী ও জাতীয় ক্ষেত্রে অনেক গুরুত্বপূর্ণ হিসেবে প্রতিভাত হয়। 'গ্যালিলাই' নাটকেও ব্রেশ্‌ট সেইসব সমাধান করতে উদ্যত হয়েছেন যা ব্রেশ্‌টকে অনেক দিন যাবৎ গভীরভাবে নাড়া দিয়েছিল। কমিউনিষ্ট পার্টির হিটলার-বিরোধী কর্মপদ্ধতি হোলো ব্রেশ্‌ট-এর 'গ্যালিলাই'-এর বিষয়বস্তুকে নাটকাকারে উপস্থিত করার দৃষ্টিভঙ্গী ও পরিপ্রেক্ষিত। কিন্তু কি সেই রাজনৈতিক পরিস্থিতি, যেখানে উক্ত নাটকটি লেখা হয় ?

১৯৩৮ সাল হোলো 'গ্যালিলাই' নাটকের সূত্রপাত, যখন প্রতিটি ঘটনা ফ্যাসীবাদের সেপ্টেম্বর সংকটের পথ প্রশস্ত করে। চোকোস্লোভাকিয়ার ভূখণ্ডে হিটলারের আগ্রাসনের ফলে জর্মনীতে সাম্রাজ্যবাদী উগ্র রাজনীতি চরমে পৌছায়। শান্তির বিপক্ষে এই যুদ্ধবাদী ঘটনা জর্মনীতে ব্যাপক অসন্তোষ সৃষ্টি করে এবং শ্রমিক শ্রেণীর কণ্ঠে হিটলার-বিরোধী প্রতিবাদ ধ্বনিত হয়। চোকোস্লোভাকিয়ায় ফ্যাসিস্ত হামলার মুহূর্তে শ্রমিক শ্রেণীর এই প্রতিবাদ

হিটলার শাসনব্যবস্থার ক্ষেত্রে এক চরম সংকট সৃষ্টি করে। এর সঙ্গে যুক্ত হয় অন্যান্য গণ আন্দোলন। গোয়েবল্স্ তাঁর ভাইমার ও রাইথেনবের্গার ভাষণে তীব্র ভাষায় বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়কে আক্রমণ করে বলেন, দলে দলে জোট বেঁধে এঁরা এক বিপজ্জনক অস্তিত্ব হিসেবে দেখা দিয়েছেন। গোয়েবল্স কমিউনিষ্ট পার্টির যুদ্ধবিরোধী নেতৃত্ব দেখে ভীত হয়েছিলেন। আল্‌ফ্রেড ক্যুরেলা 'ইন্টার-নাশিওনালে লিটারেটুর'-এ লিখেন :

> 'বর্তমানে জর্মনীতে বুদ্ধিজীবী শ্রেণীর কি অবস্থা? ব্যক্তিগতভাবে কারো সম্বন্ধে আমরা কিছুই জানি না। কিন্তু যা ঘটছে সে ব্যাপারে ভুল বোঝার কোনো কারণ নেই। এটা কোনো আকস্মিক ঘটনা নয় যে গোয়েবল্স কয়েক সপ্তাহ ধরে মিউনিকে গভীর সংকটের কথা বলতে গিয়ে অধিকাংশ ক্ষেত্রে তাঁর বক্তৃতায় বুদ্ধিজীবীদের ওপর তীব্র ভাষায় অস্বাভাবিক-ভাবে আক্রমণ চালিয়েছেন।'

ফ্রাগমেণ্টে উব্যারডী : কুরেলা, ইন্টেলেকটুয়েলেন'
ইন্টারনাশিওনালে লিটারেটুর, সংখ্যা ৮/১৯৩৯,
পৃঃ ১২০

হিটলারের বর্বরতা যতই বিপজ্জনকভাবে জর্মন জনগণের কণ্ঠরুদ্ধ করতে উদ্যত হোলো, শ্রমিকশ্রেণীর ব্যাপক অংশ ক্রমশ এটা অনুভব করলেন যে ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামের দ্বারাই হিটলারের উগ্র জাতীয়তাবাদী মনোভাব এবং যুদ্ধ-বাদী মনোভাবকে প্রতিরোধ করা সম্ভব। দ্বিতীয় আন্তর্জাতিকের নেতৃবৃন্দ অবশ্য কমিউনিস্টদের ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামের প্রস্তাব নাকচ করে শেষ পর্যন্ত মিউনিক চুক্তিকেই শান্তির পথ হিসেবে গণ্য করেন। ফলে শ্রমিকশ্রেণী বিভক্ত হয়ে পড়ে এবং গণআন্দোলনে উদ্যত মানুষ ঐক্যবদ্ধ নেতৃত্ব থেকে বঞ্চিত হয়ে পড়লেন।

উপরন্তু উদ্বাস্তু অ-কমিউনিস্ট ফ্যাসীবিরোধীরাও বিভক্ত হয়ে পড়েছিলেন এবং জর্মনীর ঘটনাকে তাঁরা কোনোভাবে প্রভাবান্বিত করতে সক্ষম ছিলেন

না। ভিল্‌হেল্‌ম্‌ পীক তৎকালীন জর্মন ফ্যাসীবিরোধী উদ্বাস্তদের প্রকৃতি বিশ্লেষণ করতে গিয়ে বলেন :

> 'জর্মন ফ্যাসীবিরোধী উদ্বাস্তদের সামগ্রিক চেহারা ছিল চরম হতশাব্যঞ্জক। এ সময়ে বিপজ্জনক যুদ্ধবাদী আশঙ্কা ও চরম মতানৈক্য অ-কমিউনিস্ট শিবিরে এক গভীর আত্মসমর্পণ-সূচক ও আশঙ্কাগ্রস্ত মনোভাবের সৃষ্টি করেছিল।'

'লেহ্‌রেন ফন ম্যুনশেন'ভী ইন্‌টারনাশিওনালে' :
ভি পীক, সংখ্যা ৯/১০-১৯৩৮

মিউনিক চুক্তি স্বাক্ষরিত হবার পর অ-কমিউনিস্ট শিবিরে হতাশা ও আত্ম-সমর্পণসূচক চিন্তার হিড়িক পড়ে যায়। কমিউনিস্ট পার্টি সে সময়ে সমস্ত গণতান্ত্রিক শক্তিকে ঐক্যবদ্ধ করার প্রয়াসে এই চিন্তার বিরোধিতা করে। কিন্তু মিউনিক চুক্তির কয়েক সপ্তাহ আগে থেকে নাৎসী-বিরোধী প্রতিরোধ তীব্রতম হয়। বুদ্ধিজীবীরাও হিটলারের যুদ্ধবাদী রাজনৈতিক সমস্ত শক্তি দিয়ে প্রতিরোধ করার বক্তব্য রাখেন। তাঁদের প্রতিবাদের দুর্বলতা ছিল এই যে তাঁরা শ্রমিকশ্রেণীর ঐক্যবদ্ধ সংগ্রামে সংকীর্ণ গণ্ডী থেকে বেরিয়ে ঝাঁপিয়ে পড়তে পারেন নি।

এই সমসাময়িক রাজনৈতিক সমস্যা থেকেই ব্রেশ্‌ট-এর 'লেবেন ডেস্‌ গ্যালিলাই' নাটকের জন্ম। এ নাটকটিও 'ফুর্চট উন্‌ড এলেণ্ড' এবং 'ডী গেহ্বরে ডেস্বর ফ্রাউ কারার'এর মত ফ্যাসীবাদ-বিরোধী সংগ্রামের নাটক। উক্ত নাটকের প্রথম সংস্করণটি পার্টির গণফ্রণ্টের রাজনীতি-চেতনা ভিত্তি করেই লেখা। ডেনমার্কে বসে লেখা এই প্রথম সংস্করণে নাট্যকার ঐতিহাসিক উদাহরণ হিসেবে শাসকশ্রেণীর বিরুদ্ধে গ্যালিলিও-র সংগ্রাম, সমসাময়িক রাজনীতির ক্ষেত্রে ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামকে সমর্থন করে লেখা। এই নাটকে ব্রেশ্‌ট-এর উদ্দেশ্য ছিল পার্টির জাতীয় রাজনীতিকে সমর্থন, জর্মন জনগণের সংগ্রামকে সমর্থন। এই জাতীয় মুক্তি সংগ্রামে শ্রমিকশ্রেণীর নেতৃস্থানীয়

ভূমিকা সম্বন্ধে তিনি সচেতন ছিলেন বলেই নাটকের খসড়ায় তিনি একটি টীকা যোগ করেন—

'শ্রমিকের জন্য উৎসর্গীকৃত'

—'লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই' : আরকাইভ সংখ্যা ৩৬১ পৃঃ ১৩

ব্রেশ্‌ট আরকাইভ ; বার্লিন

এই টীকায় লিখিত ছিল গ্যালিলিও তাঁর সমসাময়িক শাসনব্যবস্থার বিরোধী এবং শাসক কর্তৃক বেআইনী সংগ্রামী হিসেবে পরিগণিত। উল্লেখযোগ্য, যে ঠিক এই সময়ে ব্রেশ্‌ট যখন 'গ্যালিলাই' লিখছিলেন ভোল্‌ফ লেখেন 'বমার্ক'। দুই নাট্যকারই ঐতিহাসিক যুগকে ধরেছেন, যে-সময়টি এক নতুন যুগের স্বচনা করছিল। ভোল্‌ফ-এর 'বমার্ক'-এ ফিগারোর জন্মকথা আলোচিত যেখানে মহান ফরাসী বিপ্লবের প্রস্তুতি বিবৃত। ব্রেশ্‌ট আধুনিক পদার্থবিদ্যার জন্মকাল তাঁর নাটকে তুলে ধরতে চেয়েছেন। তিনি বলেছেন এই নতুন যুগের আবির্ভাব দিনের পর রাত্রির মত স্বতঃস্ফূর্তভাবে আসে না। তা আসে প্রতিটি মানুষের নানা স্বার্থত্যাগের মাধ্যমে।

ব্রেশ্‌ট ও ভোল্‌ফ এক বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়ের চিত্র আঁকতে চেয়েছেন যেখানে বিদ্রোহী ও বিশ্বাসঘাতী মনোভাব পাশাপাশি রয়েছে। ভোল্‌ফ-এর 'বমার্ক'-এর সঙ্গে ১ম সংস্করণের চেয়ে 'গ্যালিলিও'-র ২য় সংস্করণের মিল যথেষ্ট। গ্যালিলিও সম্বন্ধে বলা যায় :

> 'গীর্জা ও তার সঙ্গে সমগ্র সামন্ততান্ত্রিক প্রতিক্রিয়াশীল শক্তি চরমভাবে গ্যালিলিওকে আঘাত করেন। কিন্তু তিনি গ্রহবিজ্ঞান ও পদার্থবিদ্যাকে সম্পদশালী করে তোলেন এবং একই সময়ে তিনি এই বিজ্ঞানের সামাজিক উপযোগিতা থেকে তাকে বঞ্চিত করেন। গ্যালিলাই জানতেন একমাত্র জনগণই তাঁর চিন্তাকে এগিয়ে নিয়ে যেতে সক্ষম। কিন্তু তা অবহেলা করে তিনি জনগণের বিরোধিতা করেন।

—নাট্য সংকলন, ৮ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ১৯৮

প্রথম খসড়া

'গ্যালিলাই' সংক্রান্ত কোনো নাটকের বিশদ পরিকল্পনা, দৃশ্যগঠন সম্বন্ধীয় টীকা ইত্যাদি থেকে স্পষ্ট কোনো চিন্তায় উপনীত না হতে পেরে, ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাইকে নিয়ে এক নাটকের কথা ভাবেন, যার ঘটনা লোককাহিনী থেকে নেওয়া ; এ গ্যালিলাই জনগণের সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করে এবং বলে :

'মানুষও প্রতিনিয়ত পরিবর্তনশীল এবং
দোদুল্যমান।'

'গ্যালিলাই' চরিত্রের এই দ্বন্দ্বমূলক দিক ব্রেশ্‌ট-এর চিন্তায় ক্ষীণভাবে উঁকি দেয়। তাঁর রাজনৈতিক উদ্দেশ্য ছিল, একনায়কতন্ত্রের অধীনে সত্য প্রচারের জন্য মানুষ কী ভাবে কাজ করতে পারে।

ফুন্‌ফ শভীআরিশ্‌কাইটেন বাএম শ্রাইবেন ডেঅর্‌ ভারহাইট প্রবন্ধে এই বিষয়বস্তু নিয়ে আলোচনা করেন। ১৯৩৪ সালে পার্টির কাজে সাহায্যের জন্য বেআইনী কার্যকলাপের ক্ষেত্রে এই প্রবন্ধ বিশেষ কার্যকরী হয়েছিল। সত্যকে যেখানে শাসকশ্রেণী কণ্ঠরুদ্ধ করতে উদ্যত সেখানে এই প্রবন্ধ মূল পাঠক্রম হিসেবে গ্রহণীয়। জনগণের কাছে সত্যকে পৌঁছে দেয়ার কাজে ব্রেশ্‌ট এই প্রবন্ধে, কনফুসিয়াস, টমাস মোর, ভলতেয়ার, লেনিন প্রমুখ দার্শনিকদের চিন্তার সাহায্য নিয়েছেন। গ্যালিলাইকে ব্রেশট্‌ উপরিউক্ত চিন্তাবিদ্‌দের সঙ্গে একই সারিতে আসন দিতে চেয়েছেন। তাঁর চোখে গ্যালিলাই এমন মানুষ যাঁর সত্য উক্তির শক্তি ছিল, 'যদিও সর্বত্র তাঁর কণ্ঠরুদ্ধ করার প্রচেষ্টা চলে', যাঁর সত্য যাচাই করার মত বিচক্ষণতা ছিল, 'যদিও সর্বত্র তা আবরণে আচ্ছাদিত রাখার প্রচেষ্টা চলে' ; গ্যালিলাই সেই আবরণ ছিন্ন করে সেই সত্য জনসমক্ষে তুলে ধরার প্রচেষ্টা করেন। (ব্রেশ্‌ট "ফুন্‌ফ শ্‌ভীআরিশ্‌কাইটেন্ বাএম শ্রাইবেন ডেঅর্‌ ভারহাইট ভেরমুখে" ৯ সংখ্যা, পৃ: ৮৭)।

গ্যালিলাই নাটকের বিষয়বস্তুতে ব্রেশ্‌ট এই বক্তব্য সমসাময়িক রাজনৈতিক অবস্থার পরিপ্রেক্ষিতে উপস্থিত করতে চেষ্টা করেন। এই ঐতিহাসিক বিষয়বস্তুর মধ্যে তিনি সত্যানুসন্ধান ও সত্য উদ্‌ঘাটন করার

অসুবিধাগুলি উপস্থিত করার সুযোগ পান। উক্ত নাটকের রচনাগত টীকায় তিনি এক জায়গায় উল্লেখ করেন।

> "সত্যানুসন্ধানের অসুবিধাকে জয় করা গেছে। পর্বতের অসুবিধা অতিক্রম করা হয়েছে এখন শুরু সমতল ভূমির অসুবিধা।"

—'লেবেন ডেস গ্যালিলাই' অব্যবহৃতবিষয়বস্তু, ব্রেশ্‌ট আরকাইভ,
সংখ্যা ৪২৬, পৃঃ ৪৮

'সত্যানুসন্ধানের অসুবিধা তত জটিল নয়, যত জটিল সমতল ভূমির' কারণ এখানে তাঁর রাজনৈতিক দৃষ্টিভঙ্গী প্রতিফলিত। সত্য প্রচারের প্রচেষ্টাই হোলো শ্রেণীসংঘর্ষ, যে ব্যাপারে ব্রেশ্‌ট-এর চরম ঔৎসুক্য ছিল। তাই তিনি গ্যালিলাই-কে এমন এক মানুষ হিসেবে আঁকতে চান যিনি শাসক শ্রেণীর ছোবলে আহত। প্রাচীনকাল থেকে শাসক শ্রেণী যেভাবে জনগণকে তাদের ন্যায্য প্রাপ্য থেকে বঞ্চিত করতে চান, শাসকশ্রেণীর সেই চেহারা তিনি নগ্নভাবে মেলে ধরেন, সমসাময়িক ফ্যাসিস্ত সরকারের বর্বরতাকে সুস্পষ্ট ভাবে তুলে ধরেন।

গ্যালিলাই সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট-এর টীকা থেকে প্রাপ্ত তথ্য থেকে একটি ছোট্ট উক্তি পাওয়া যায়। 'কথোপকথন':

> 'তোষামোদের দ্বারা দূষিত; অর্থের দ্বারা দূষিত; সমাজচ্যুতির মাধ্যমে দূষিত করার প্রচেষ্টা শাসক শ্রেণীর কতকগুলি বহু প্রচলিত পদ্ধতি।'

—ব্রেশ্‌ট আরকাইভ, 'অব্যবহৃত বিষয়বস্তু'
সংখ্যা ৪২৬, পৃঃ ৪৮

ব্রেশ্‌ট-এর চোখে শাসক শ্রেণীর দ্বারা প্রলোভন বা সন্ত্রাসের মাধ্যমে মানুষের আচরণ নিয়ন্ত্রিত করার প্রচেষ্টা কোনো আকস্মিক ব্যাপার নয় বরং তা বহু প্রচলিত সামাজিক পদ্ধতিসমূহ। সামাজিক দ্বন্দ্ব এবং বৈচিত্র্যময় আচরণই তাঁর এই বিশাল চরিত্রের কাঠামো। এক্ষেত্রে ব্রেশ্‌ট-এর 'গ্যালিলাই' নাটক সংক্রান্ত টীকাটি খুবই চিত্তাকর্ষক। ব্রেশ্‌ট কখনও বিশেষ

চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য সম্পন্ন 'কিংবা দৃঢ়চেতা পুরুষ' হিসেবে গ্যালিলাই-কে আঁকতে চেষ্টা করেন নি; বরং সামাজিক ঘটনাই তাঁর সমস্ত দ্বান্দ্বিক বৈশিষ্ট্য সমেত এই নাটকের ঘটনায় এসেছে। তিনি যেহেতু সমস্যা ও চরিত্রকে শ্রেণীগত দৃষ্টিকোণ থেকে বিকশিত করতে সচেষ্ট হন, যেহেতু তিনি বাস্তব দ্বন্দ্বকে তার সমস্ত শাখাপ্রশাখা সমেত উপস্থিত করেন। তাই তিনি ফুন্‌ফ শ্‌ভীআরিশ-কাইটেন বাএম শ্রাইডেন ডেঅর্‌ ভারহাইট প্রবন্ধে লেখেন, সত্যের শক্তি যে অবস্থায় উদ্ভব করে তা হোলো :

> 'ক্ষমতাসীনের অসন্তোষ ক্ষমতার অবলুপ্তি সূচিত করে; শ্রমের মূল্য থেকে মানুষকে বঞ্চিত করার অর্থ শ্রমের চৌর্যবৃত্তি; ক্ষমতাসীনের প্রশংসা জন্ম দেয় আপাদমস্তক প্রশংসার দাসত্ব।'

ফুন্‌ফ শ্‌ভীআরিশকাইটেন বাএম শ্রাইবেন
ডেঅর্‌ ভারহাইট : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ৮৭

এই দৃষ্টিকোণ থেকে গ্যালিলাই এক গভীর বৈচিত্র্যময় দ্বন্দ্বমূলক চরিত্র হিসেবে আবির্ভূত। ফ্যাসীবাদী শাসকরা বুদ্ধিজীবী সম্প্রদায়কে দলে টানার জন্য উপরিউক্ত তিন ভঙ্গীতে কাজ চালাতেন। ব্রেশ্‌ট এমন এক গ্যালিলাই-এর কথা চিন্তা করেছিলেন জীবন সম্বন্ধে যাঁর গভীর শ্রদ্ধা। হাটেবাজারে কিংবা জাহাজ ঘাটায় কাজ করেন এমন সাধারণ মানুষের প্রতি অসীম শ্রদ্ধার দ্বারাই তিনি সাধারণ মানুষের প্রতিভূ হিসেবে উপস্থিত। গ্যালিলাইকে তিনি পুঁথিপড়া মানুষ হিসাবে দেখেননি, দেখেছিলেন জনগণের প্রতিনিধি হিসাবে। জনগণের চোখে এবং সাহিত্যে শিক্ষিত, বিদ্বান এক হাস্যকর, নিষ্ক্রিয় চরিত্র।

নাটকের প্রথম ছকে দেখা যায়—ব্রেশ্‌ট-এর চিন্তায় গ্যালিলাই-এর চরিত্রে অস্পষ্ট ভাবে এসেছিল সেই শিক্ষাবিদের চেহারা,—রেনেশাঁসের বিশাল মানুষ সম্বন্ধে বলতে গিয়ে ফ্রীড্‌রিশ্‌ এঙ্গেল্‌স যেমন বলেছিলেন :—

'শিক্ষাবিদ—যাঁরা পুঁথির চাপে শীর্ণকায় নন।'

রেনেশাঁসের বিশাল যুগ সম্বন্ধে বলতে গিয়ে এঙ্গেলস বলেন সেটি ছিল

চিন্তা, অনুভূতি এবং মানুষের চরিত্রগত দিক থেকে এক বিশাল যুগ। এই যুগ বহুমুখী কর্মকাণ্ড ও ব্যাপক গ্যালিলাই শিক্ষার ঢেউ এনেছিল। এঙ্গেলস লেখেন :

> 'যে যুগের মানুষের এক বৈশিষ্ট্য হোলো· সময়ের সঙ্গে তাল রেখে চলার এক অদৃষ্টপূর্ব উদাহরণ। জীবন ও জীবিকার সংগ্রামে, কথায় ও লেখায়, তরবারির মাধ্যমে সর্বত্র ছিল প্রাণের প্রকাশ। এই প্রাণবন্ত চেহারা সে যুগে সমগ্র মানুষের জীবন গড়ে তুলেছিল।
>
> —'ডায়ালেকটিকস অফ নেচার' : এঙ্গেলস, পৃঃ ২০৫

ব্রেশ্‌ট চেয়েছিলেন এই রকম এক চরিত্র সৃষ্টি করতে ; নাটকের শেষ সংস্করণেও গ্যালিলাই চারিত্রিক বৈশিষ্ট্যে এক অদ্বিতীয় রেনেশাঁসের প্রতিভূ। নাটকের প্রথম ছকে ব্রেশ্‌ট এমন ভাবে দৃশ্য গঠন করেন ও সাজাতে চেষ্টা করেন যার ফলে গ্যালিলাই শিক্ষাজগতের মানুষ হিসেবে গড়ে না ওঠে ; ব্রেশ্‌ট চেয়েছিলেন সমসাময়িক ঘাত-প্রতিঘাত ও রাজনৈতিক দিক থেকে সচেতন এক মানুষ হিসেবে গ্যালিলাই-কে গড়ে তুলতে। তাই নাটকের একটি দৃশ্যে তিনি গ্যালিলাই-কে জাহাজ ঘাটায় কুটিরশিল্পে নিযুক্ত এবং জাহাজ তৈরীর কারিগরদের মধ্যে নিয়ে হাজির করেন। এ ব্যাপারে ব্রেশ্‌ট লেখেন :

> "ভেনিস্‌-এর অস্ত্রাগার ; এক বিশাল জাহাজ তৈরীর কারখানা। গ্যালিলাই এন্‌জিনিয়ার ও ছাত্রদের দ্বারা পরিবেষ্টিত হয়ে দেখছেন কি-ভাবে একটি জাহাজে এক বিশাল কামান তোলা হচ্ছে, কামানটি এক কাঠের ক্রেনে বাঁধা।"

—লেবেন ডেস গ্যালিলাই ব্রেশ্‌ট আরকাইভ, বার্লিন। অব্যবহৃত বিষয় বস্তু সংখ্যা-৪২৬, পৃঃ ৮১

এ থেকে স্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় ব্যবহারিক জীবনে কোন্ শ্রেণীর মানুষের সঙ্গে তাঁর ওঠা বসা ছিল। এ নাটক সম্বন্ধে তাঁর ছোটখাটো টীকাটিপ্পনি থেকে নাটকের দৃশ্যগঠন ও দৃশ্যসাজানোর ব্যাপারে যে ছক পাওয়া যায় তা থেকে 'গ্যালিলাই' নাটক সম্বন্ধে তাঁর দৃষ্টিভঙ্গী এবং গতিপ্রকৃতির নির্দেশ পাওয়া যায়।

লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই

ভেনিস-এর অস্ত্রাগারের দৃশ্য ॥ জাহাজ তৈরীর কারখানা বিশাল ও ক্ষুদ্র যন্ত্রপাতি।

আন্দ্রিয়া ॥ সব কিছু নতুনই সব কিছু পুরনোর চেয়ে ভালো। আন্দ্রিয়ার প্রেমের ইতিহাস।

গ্যালিলাই এবং তাঁর কারিগরবর্গ (কর্মকার, কাঁচের কারিগর, ছুতোর, কুন্দকার)

৪. অঙ্কশাস্ত্রবিদ্ টেলিস্কোপের কাছে।

১০. পোপ নোংরা রাজনীতি করছেন। —ত্রিশ বছরের যুদ্ধ

৩. গ্যালিলাই যথেষ্ট প্রমাণাদি সংগ্রহ করতে পারেন নি। কিন্তু যোগাড়ের চেষ্টায় আছেন।

—লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই : গ্যালিলাই বিষয়বস্তু
সংখ্যা ৩৬৬, পৃঃ ০৯

সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ হোলো কারিগরদের সঙ্গে তাঁর সম্পর্ক; কারণ এর দ্বারা অন্য সব টীকাটিপ্পনির পাশে বোঝা যায় গ্যালিলাইয়ের জনপ্রিয়তা ও বাস্তবজীবনের সঙ্গে তাঁর যোগাযোগ। পরবর্তীকালে এই বিষয়বস্তু সংশোধন-কালে গ্যালিলাইয়ের নতুন দিক গড়ে উঠেছে এবং এগুলি হয়ে উঠেছে পরিপ্রেক্ষিত। প্রথম ছকে দেখা যায় কারিগরী জীবন সম্বন্ধে গ্যালিলাইয়ের গভীর আগ্রহ। গ্যালিলাই এখানে অনেকটা ঔপন্যাসিক হাইনরিখ্ মান-এর উপন্যাসের চরিত্র 'হেনরী কোয়াত্র'-এর মত। ব্রেশ্ট এমনভাবে দৃশ্যগঠন করেন যার ফলে মনে হয় 'গ্যালিলাই' এক রক্তমাংসের মানুষ।. যিনি নিজের দুটি পায়ে ভর দিয়ে দাঁড়িয়ে আছেন। তিনি এমন একজন মানুষ যিনি শুধু শীর্ণকায় বুদ্ধিজীবী নন, বরং জীবনকে উপভোগ করার ব্যাপারে তাঁর গভীর

আগ্রহ। তাই ব্রেশ্‌ট নাটকের গোড়ায় বৃদ্ধা দাসীর পরিবর্তে—আন্দ্রিয়ার যুবতী ভগ্নীর চরিত্রটিকে নিয়ে আসেন, যে গ্যালিলাইয়ের শয়নকক্ষে যায়। পরবর্তীকালে যখন সমগ্র নাটকটি এক নতুন বক্তব্য নিয়ে উপস্থিত হয় তখন এর পরিবর্তে আসে উপাদেয় ভোজনসামগ্রী সম্বন্ধে গ্যালিলাইয়ের আগ্রহ। কিন্তু এই চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য এক নেতিবাচক ইঙ্গিত বহন করে, তাই পরবর্তী সংস্করণে ব্রেশ্‌ট স্পষ্ট উল্লেখ করেন যে গ্যালিলাই ফলস্টাফ নন, দেহজ-আনন্দের ও সুখস্বাচ্ছন্দ্যের প্রতি তাঁর আকর্ষণ আছে কিন্তু:

'তাঁর চরিত্রের এক বিশাল দিক হোলো তিনি
এক প্রাণবন্ত মানুষ।

—ব্রেশ্‌ট আরকাইভ, সংখ্যা ৬৫৮ পৃ ৫৫

বুর্জোয়া ঐতিহাসিক ও প্রকৃতিবিজ্ঞানীরা গ্যালিলাইয়ের বিরুদ্ধে এই অভিযোগ এনেছেন যে তিনি বিজ্ঞানকে বিদ্যালয় থেকে রাস্তায় টেনে নামিয়েছেন। ব্রেশ্‌ট 'গ্যালিলাই' চরিত্রের জনপ্রিয়তাকে মনস্তাত্ত্বিক দিক থেকে বিচার করেন নি, করেছেন ঐতিহাসিক-রাজনৈতিক দৃষ্টিকোণ থেকে। তিনি গ্যালিলাইয়ের কর্মকাণ্ডকে সপ্তদশ শতাব্দীর প্রথমার্ধে সামন্ততন্ত্র ও প্রতিক্রিয়াশীল ধর্মযাজকদের বিরুদ্ধে ব্যাপক শ্রেণীসংগ্রামের সঙ্গে যুক্ত করে দেখিয়েছেন এবং হিটলারী একনায়কত্বের সঙ্গে সমান্তরাল হিসেবে বিচার করেছেন। তাঁর 'গ্যালিলাই' চরিত্র, উক্ত নাটকের শেষ সংস্করণের তুলনায় প্রথম খসড়ার চরিত্রটি শাসক-শ্রেণীর বিরুদ্ধে সংগ্রামী জনগণের মুখপাত্র। ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাই-কে এক শিক্ষক হিসেবে চিত্রিত করতে চেয়েছেন, যিনি বিজ্ঞানকে অভ্যুত্থানের হাতিয়ার হিসেবে ব্যবহার করতে উদ্যত।

গ্যালিলাই চরিত্রের বৈপরীত্যে, প্রথম খসড়ায় গীর্জাকে এক সাম্রাজ্যশক্তি হিসেবে চিত্রিত করা হয়েছে। এই গীর্জার অধিপতিরা শাসক ও শোষকশ্রেণীর প্রতিভূ হিসেবে উপস্থিত হয়েছে। নাটকের প্রথম বিশদ দৃশ্যগত খসড়ায় ব্রেশ্‌ট শুধু গ্যালিলাইয়ের গবেষণায় গীর্জার ধর্মযাজক সম্প্রদায়ের মধ্যে প্রতিক্রিয়াই দেখাননি বরং এই গীর্জার অধিকর্তাদের বিশাল আন্তর্জাতিক রাজনীতির সঙ্গে জড়িত হিসেবে দেখিয়েছেন। উদাহরণস্বরূপ তাঁরা জর্মনীর ত্রিশ বছরব্যাপী ধর্মীয় যুদ্ধের সঙ্গে সম্পৃক্ত হিসাবে দেখিয়েছেন। গীর্জার

অধিকর্তারা শাসক ও শোষক যাঁরা নানাভাবে জনগণের ওপর অত্যাচার চালান।

গীর্জার কর্মকাণ্ড সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট-এর কি দৃষ্টিভঙ্গী ছিল, তা স্পষ্ট হয় প্রথম দৃশ্যের নিম্নলিখিত খসড়া থেকে :

> 'নাটকের সূত্রপাত ।। তিনজন কার্ডিনাল গ্যালিলাইয়ের আবিষ্কার সম্বন্ধে আলোচনারত। তাঁদের আলোচনার বিষয়বস্তু—এ ব্যাপারে অবিলম্বে একটা ব্যবস্থা গ্রহণ করা প্রয়োজন। ঘটনা অনেকটা যেন কেমিক্যাল কম্‌প্লেক্স্‌-এর জনৈক কর্মাধ্যক্ষ তাঁর একচেটিয়া ব্যবসায়ে জনৈক বৈজ্ঞানিকের বিপজ্জনক আচরণ সম্বন্ধে আলোচনা করছেন।'

—আরকাইভ : সংখ্যা ৬৪৮, পৃ ৫৩

ব্রেশ্‌ট ঐতিহাসিক বিষয়বস্তুর মাধ্যমে তাঁর সমসাময়িক যুগের জলন্ত সমস্যাকে তুলে ধরতে চেষ্টা করেন—যা তাঁর সমস্ত ছক, খসড়া ও টীকাটিপ্‌পনি ও টুকরো লেখায় লক্ষ্য করা যায়।

ব্রেশ্‌ট উক্ত নাটকের প্রথম সংস্করণ লেখার সময়ে গ্যালিলাইয়ের চরিত্রগত বৈশিষ্ট্য হিসেবে সুস্পষ্ট ভাবে তাঁর দুর্বলতাগুলি লক্ষ্য করেন। কিন্তু তখনও পর্যন্ত ব্রেশ্‌ট-এর চোখে গ্যালিলাই আপোসপন্থী হিসেবে উদয় হয় নি। গ্যালিলাই-এর চরিত্র আঁকতে গিয়ে ব্রেশ্‌ট তাঁর মুখে মন্‌টেইন-এর সম্বন্ধে এক কথোপকথনের অবতারণা করেন। ভার্জিনিয়া যখন গ্যালিলাই-কে মন্‌টেইন পড়ে শোনাচ্ছে, তখন ব্রেশ্‌ট উক্ত সাহিত্যিক সম্বন্ধে গ্যালিলাইয়ের মুখে এক কথোপকথনের দ্বারা গ্যালিলাইয়ের চরিত্র সম্বন্ধে নতুন দিক উন্মোচন করেন। ষোড়শ শতাব্দীর বিখ্যাত ফরাসী সাহিত্যিকের সঙ্গে গ্যালিলাইয়ের সমস্যা তুলনা করে ব্রেশ্‌ট, গ্যালিলাই চরিত্রটিকে সুন্দরভাবে বিশ্লেষণ করেছেন। গ্যালিলাই বলেন, যে তিনি প্রয়োজন বোধে বন্ধুর, পিচ্ছিল পথ এড়িয়ে চলবেন এবং সানন্দে সাধারণ মানুষের পদধূলি চিহ্নিত সহজ পথে এগিয়ে চলবেন।

প্রথম সংস্করণে বিজ্ঞানের সঙ্গে গ্যালিলাইয়ের বিশ্বাসঘাতকতার বিষয়টি

পরিপূর্ণ সামাজিক কার্যকারিতা সমেত উপস্থিত হয়নি, বরং গ্যালিলাইয়ের ব্যক্তিগত চরিত্রের ওপর অধিক গুরুত্ব আরোপ করা হয়েছে। গ্যালিলাই যদিও নতুন বিজ্ঞানের জন্য কর্মরত ও সংগ্রামশীল, তাঁর বক্তব্যের বিরোধিতার দ্বারা তিনি স্বয়ং বিজ্ঞানের পথ পরিত্যাগ করেছেন। শোষণের বিরুদ্ধে গ্যালিলাইয়ের বেআইনী কার্যকলাপ এবং বিজ্ঞানের সঙ্গে তাঁর বিশ্বাসঘাতকতা অতি কাছাকাছি রয়েছে। এই বিশ্বাসঘাতকতার বিষয়টি প্রথম দিকে খুব স্বল্পই তুলে ধরা হয়েছে। এর কারণ, প্রথম খসড়ায়, ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাই নাটকটিকে লোককাহিনীর ওপর ভিত্তি করে লেখেন। গ্যালিলাই এক্ষেত্রে এক ধূর্ত, বিচক্ষণ বিজ্ঞানী, যিনি ধর্মীয় বিচার-ব্যবস্থাকে লুকিয়ে গোপনে কাজ করে চলেছেন। এখানে গ্যালিলাইয়ের মধ্যে আমরা এক ফ্যাসীবিরোধীর সমান্তরাল পাই, যিনি হিটলারের একনায়কত্বের বিরুদ্ধে লড়ছেন।

আমাদের প্রতি বিজ্ঞানীর দায়িত্বের প্রশ্নটি ব্রেশ্‌ট উক্ত নাটকের প্রথম সংস্করণে নির্দিষ্ট করতে চেষ্টা করেন। এখানে গ্যালিলাই চরিত্রের ইতিবাচক দিক তাঁর বিশ্বাসঘাতকতার দ্বারা ক্রমশ অবলুপ্ত হয়ে যায় এবং আমেরিকান সংস্করণের গতিপথ নির্দিষ্ট করে।

আমেরিকার নির্বাসিত জীবনে রাজনৈতিক ও সামাজিক কার্যকারণে নাটকের পরিবর্তন

নতুন রাজনৈতিক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে নতুন সংস্করণ :

২য় মহাযুদ্ধের শেষার্ধে ব্রেশ্‌ট বিখ্যাত ব্রিটিশ অভিনেতা চার্লস লটন-এর সহযোগিতায় ক্যালিফোর্নিয়ায় অভিনয়ের জন্য 'গ্যালিলাই' নাটক অনুবাদ করেন। ঠিক এই সময়ে হিরোশিমায় পারমাণবিক বোমা বিস্ফোরণের ঘটনা ঘটে। মানুষ স্তম্ভিত হয়ে এই সংবাদ গ্রহণ করে। নাটকের মুখবন্ধে ব্রেশ্‌ট এর প্রতিক্রিয়া সম্বন্ধে লেখেন :

> "পারমাণবিক বোমার নারকীয় প্রতিক্রিয়ায়
> গ্যালিলাইয়ের দ্বন্দ্ব বর্তমান যুগের পরিপ্রেক্ষিতে
> নতুন এবং তীব্র আলোকে দৃষ্টিগোচর হোলো।"

—নাট্যসংকলন, ৮ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ১১৫

ব্রেশ্‌ট তাঁর চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী সঙ্গে সঙ্গে এই ঘটনার রাজনৈতিক

কারণটি আঁকড়ে ধরেন এবং নাটকে তা প্রয়োগ করার চেষ্টা করেন। নতুন রাজনৈতিক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে তিনি নাটকটিকে ঢেলে সাজাবার ব্যাপারে বিন্দুমাত্র দ্বিধা করেন নি। 'ডী রুন্‌ড্‌:ক্যাপফে'-র ক্ষেত্রে যা ঘটেছিল 'গ্যালিলাই'-এর ক্ষেত্রেও তাই ঘটল। আমেরিকায় নির্বাসিত জীবনেও তিনি বিপ্লবী শ্রমিকশ্রেণী ও তার পার্টির জন্য অবিরাম সংগ্রাম চালিয়ে যান এবং পার্টির সহযোদ্ধা ও সোশ্যালিষ্ট মতাদর্শে দীক্ষিত নাট্যকার হিসেবে তিনি সমসাময়িক রাজনৈতিক ঘটনাকে তাঁর নাটকে তুলে ধরেন।

হিরোশিমার ঘটনার পর তিনি উক্ত নাটকের বক্তব্য আপাদমস্তক পাল্টে দেন। কিন্তু নাটকের গঠনভঙ্গী প্রায় অপরিবর্তিতই থাকে। এই সংস্করণে গ্যালিলাই আর শাসকশ্রেণীর বিরুদ্ধে বেআইনী যোদ্ধা নন, গ্যালিলাই এখন বিশ্বাসঘাতক। যিনি শাসকশ্রেণীর সঙ্গে আপোসরফার মারফত নিজের নিরাপত্তা ক্রয় করেছেন। পারমাণবিক শক্তির অপব্যবহারই নাটকের মূল বক্তব্য যা নাটকটিকে নতুন চেহারা দেয়। এই সংস্করণে সমাজের প্রতি বিজ্ঞানীর দায়িত্ব নাটকের কেন্দ্রবিন্দু হিসেবে দেখা দেয়। আমেরিকার শাসকশ্রেণী পারমাণবিক বোমাকে রাজনৈতিক ভারসাম্যের খাতিরে ব্যবহার করেন। ফ্যাসীবাদ নিশ্চিহ্ন হবার পরও তাঁরা বিজ্ঞানীকে মানবসভ্যতা ধ্বংস করার মাধ্যম হিসেবে ব্যবহার করেন। আইনষ্টাইন ও আরও সাতজন পদার্থবিদ্ প্রকাশ্যভাবে বিবৃতি দেন। ব্রেশ্‌ট বলেন :

> 'যে কোনো আবিষ্কারই আজ লজ্জাজনক
> অপকীর্তি।'

—নাট্যসংকলন, ৮ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ১৯৮

সাম্রাজ্যবাদী শক্তির আগ্রাসী মনোভাবের দাপটে বিজ্ঞানীর সামাজিক দায়িত্ব এক মূল সমস্যা হিসেবে দেখা দেয়। তাই বর্তমান যুগের রাজনৈতিক সংগ্রামের সঙ্গে গ্যালিলাইয়ের চরিত্র এক গভীর জীবনমুখী অচ্ছেদ্য বন্ধনে আবদ্ধ। গ্যালিলাইয়ের সঙ্গে তাঁর সমসাময়িক শাসকশ্রেণীর দ্বন্দ্ব তাই ব্রেশ্‌ট-এর চোখে এক নতুন আলোকপাত করে। ফ্যাসীবাদী একনায়কত্বের বিরুদ্ধে যুদ্ধের আগে ফ্যাসীবিরোধী সংগ্রামের দৃষ্টিভঙ্গী থেকে গ্যালিলাইয়ের বিশ্বাস-ঘাতকতা নতুন রাজনৈতিক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে এক সম্পূর্ণ ভিন্ন ব্যাখ্যা

নিয়ে হাজির হয়। তাই আমেরিকান সংস্করণের পরিবর্তন গ্যালিলাইয়ের অপকীর্তিকর আচরণের দ্বারা গভীর গুরুত্বপূর্ণ।

প্রথম সংস্করণে গ্যালিলাই পুনরায় তাঁর শত্রুদের বিরুদ্ধে সংগ্রামে লিপ্ত হন এবং তার ফলে তাঁর বিশ্বাসঘাতকতা কিয়দংশে স্খলন হয়। কিন্তু ২য় সংস্করণে গ্যালিলাই শত্রুপক্ষের সঙ্গে আপোসরফা করে বিজ্ঞানকে এক অপরাধীর মত গোপনে ব্যবহার করছেন। ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাইয়ের আত্ম-বিশ্লেষণের মাধ্যমে আরো স্পষ্ট করে তোলেন গ্যালিলাই তাঁর যুগে কি অর্জন করতে পারতেন যদি তিনি শত্রুপক্ষের সঙ্গে আপোসরফায় লিপ্ত না হতেন। গ্যালিলাই আন্দ্রিয়াকে বলেন:

> "বিজ্ঞানী হিসেবে আমার অপূর্ব সুযোগ ছিল। আমার যুগে জ্যোতির্বিজ্ঞান পথচারীর কাছে পৌঁচেছে। এই বিশেষ অবস্থায় একটি মানুষের স্থিরসংকল্প এক প্রচণ্ড বৈপ্লবিক সাড়া জাগাতে পারত। যদি আমি প্রতিরোধ করতাম, প্রকৃতিবিজ্ঞানীরা যদি চিকিৎসকের শপথ বাক্যের মত একটা কিছু সমাধান খুঁজে বার করতে পারতেন, প্রতিজ্ঞা করতে পারতেন যে তাঁদের জ্ঞান সর্বতোভাবে মানব কল্যাণে নিযুক্ত করবেন। কিন্তু এখন যা অবস্থা—তা থেকে এই সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায় যে—এঁরা বিজ্ঞানী নন—এঁরা হাতুড়ে আবিষ্কারক যাঁরা যে কোনো লোকের হয়ে যে কোনো মূল্যের বিনিময়ে ভাড়া খাটতে পারেন।……
> ……আমি বিজ্ঞানের সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করেছি।"

ঐ—পৃঃ ১৮১

গ্যালিলাই বিজ্ঞানী হিসেবে বিজ্ঞানকে এক অপরাধীর মত ব্যবহার করেছেন—যে অপরাধ স্খলন তাঁর পক্ষে অসম্ভব। কিন্তু তবু তাঁর চরিত্রের ইতিবাচক

দিক একেবারে নিঃশেষ হয়ে যায় নি। তিনি একজন খ্যাতনামা শিক্ষাবিদ্ যিনি নতুনকে সাহসের সঙ্গে আলিঙ্গন করেন—কিন্তু সংগ্রাম প্রত্যাখ্যান করেন। একদিকে গ্যালিলাই আধুনিক পদার্থবিদ্যার বিপ্লবী পূর্বসূরী এবং একই সঙ্গে তিনি সমাজের সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করেছেন; একদিকে যেমন তিনি প্রতিক্রিয়াশীল ধর্মযাজক-সামন্ততন্ত্রের বিরুদ্ধে বিজ্ঞানকে ব্যবহার করেছেন ঠিক একই সঙ্গে তিনি বিজ্ঞানকে ঐ প্রতিক্রিয়াশীল রাজনীতির অধীনস্থ করেছেন।

বুর্জোয়া বিজ্ঞানীদের মিথ্যা, গজদন্তমিনারের অবস্থিতিকে ব্রেশ্‌ট এ নাটকের মাধ্যমে আক্রমণ করেছেন। এই বিজ্ঞানীরা মনে করেন বিজ্ঞানকে রাজনীতি নিরপেক্ষ হিসেবে বাঁচিয়ে রাখা সম্ভব। 'গ্যালিলাই'-এর ঘটনার মাধ্যমে নাট্যকার প্রমাণ করতে চেয়েছেন, সমাজে বাস করে কোনো মানুষই তার সামাজিক দায়িত্ব এড়িয়ে যেতে পারেন না। ব্রেশ্‌ট উক্ত নাটকের একটি ছোট্ট টীকায় এই সমস্যা সম্বন্ধে গুরুত্বপূর্ণ উক্তি করেন। এই উক্তি গ্যালিলাই-এর রাজনৈতিক তাৎপর্য পুনঃপ্রতিষ্ঠিত করে। ব্রেশ্‌ট বলেন:

> 'বুর্জোয়ারা সচেতনভাবেই বিজ্ঞানীর চেতনা থেকে বিজ্ঞানকে বিচ্ছিন্ন করে, এবং বিজ্ঞানকে এক সমস্ত কিছু নিরপেক্ষ তত্ত্ব হিসেবে প্রতিষ্ঠিত করতে চায়। এর উদ্দেশ্য বিজ্ঞানকে তারা তাদের রাজনৈতিক অর্থনৈতিক ও মতাদর্শগত ক্ষেত্রে ব্যবহার করতে চায়। বৈজ্ঞানিক গবেষকের উদ্দেশ্য 'পবিত্র' গবেষণা; কিন্তু সেই গবেষণার উৎপন্ন বস্তুটি কিন্তু মোটেই পবিত্র নয়। $E=mc^2$—ফর্মুলাটি চিরন্তন: কোনো কিছুর সঙ্গে কোনো বন্ধনে আবদ্ধ নয়। অন্ত ফর্মুলাগুলি কিন্তু নানা বন্ধনে আবদ্ধ হতে পারে; হিরোশিমা শহরটির অস্তিত্ব মুহূর্তের মধ্যে অবলুপ্ত হয়ে যেতে পারে।

বিজ্ঞানীরা হয়তো ভান করতে পারেন, যন্ত্রপাতির দায়িত্ব তাঁদের নয় এবং এই বিভীষিকার জন্য তাঁরা দায়ী নন।'

—ব্রেশ্‌ট আরকাইভ : লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই, আনমেরকুংগেনৎসুর গ্যালিলাই আরকাইভ সংখ্যা, ১৭, পৃঃ ০৩

ব্রেশ্‌ট-এর রাজনৈতিক উদ্দেশ্য ছিল এই নাটকের মাধ্যমে সতর্কবাণী উচ্চারণ করা। ১৬৩৩ সালের গ্যালিলাইয়ের মত আচরণ আমাদের এই শতাব্দীতে মানুষের জীবন ও কয়েক শতাব্দীব্যাপী মানুষের অর্জিত সাধনার ফল এই পৃথিবীর বুক থেকে মুছে দিতে পারে।

'গ্যালিলাই'-এর ভঙ্গী

২য় সংস্করণের 'গ্যালিলাই' লোককাহিনী থেকে পাওয়া সেই গ্যালিলাই নয় যার বিশ্বাসঘাতকতা জনগণ বিশ্বাস করতে চায় না। সপ্তদশ শতাব্দীর ঐ কাহিনীর জন্ম গীর্জার ধর্মযাজকদের শ্রেণীস্বার্থের বিরুদ্ধে ব্যাপক বিপ্লবী কণ্ঠস্বর থেকে। জনগণ তাঁর নায়কদের সম্বন্ধে যে আশা পোষণ করেন এ কাহিনীতে আমরা পাই তারই প্রতিধ্বনি। বাস্তবের কশাঘাতে জনগণের জীবনের কাব্য জর্জরিত। গীর্জার দাপটে নিষ্পেষিত জনগণ তাঁদের শিক্ষকের নিজস্ব ছবি আঁকেন। তাঁরা এক গ্যালিলাইকে চান যিনি তাঁদের কল্পনানুযায়ী হতে পারতেন। লোককাহিনীর ঘটনা দেখায় যে গ্যালিলাই-এর সংগ্রাম ও তার বিশ্বাসঘাতকতা এক শিক্ষকের চরিত্রের বিশেষ কোনো ঘটনা নয় বরং তাঁর ব্যাপক রাজনৈতিক আন্দোলনেরই ফলশ্রুতি। জনগণের অবিসম্বাদী শিক্ষককে নতুনভাবে দেখার যে প্রচেষ্টা তা স্পষ্টই এক দুঃসাহসী প্রচেষ্টা। ব্রেশ্‌ট এক জায়গায় লেখেন :

'সাহিত্যের এক বিশাল চরিত্রকে নতুন দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখা এবং গড়ে তোলার প্রচেষ্টাকে কোনোমতেই গৌণ করা যায় না। এই পরীক্ষা-নিরীক্ষার ফলে চরিত্রটি বিকৃত হবে এমন কথা বলা উচিত হবে না কারণ

গ্রীক নাটকে এ ধরনের কাব্যিক দৃষ্টিভঙ্গীর বহু পরিচয় পাওয়া যায়।'

—থীসেন ৎসুর কাউস্টুম ডিস্‌ক্যাসওন সিন্ উন্‌ড ফর্ম বার্লিন, ১৯৫৩ সংখ্যা ৩৩৪, পৃঃ ১৯৪

গ্যালিলাই-এর কাহিনী নতুনভাবে উপস্থাপন ব্রেশ্‌ট-এর কাছে কোনো ভঙ্গীগত পরীক্ষা-নিরীক্ষা নয় বরং দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের শেষে রাজনৈতিক ঘটনাই তিনি গ্যালিলাই-এর কাহিনীকে নতুনভাবে তুলে ধরার গুরুত্বপূর্ণ প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করেন। লোককাহিনীর মুল প্রাণবস্তু এ নাটকে ক্ষতিগ্রস্ত হয় নি বরং দ্বান্দ্বিক চিন্তার দ্বারা সেই কাহিনীকে যথাযোগ্য মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত করা হয়েছে। ব্রেশ্‌ট চার্লস লটন অভিনীত 'গ্যালিলাই' নাটকে গ্যালিলাই-এর চরিত্রচিত্রণ প্রসঙ্গে এক অপূর্ব বক্তব্য রাখেন। তিনি এক প্রবন্ধে বলেন :

'গ্যালিলাই ১ম দৃশ্যে এক প্রাণবন্ত, দিল-খোলা মানুষ, যিনি ব্যবহারিক জগতে তাঁর নিজের দু'পায়ে ভর দিয়ে দাঁড়িয়ে আছেন। শেষ দৃশ্যে তাঁকেই আমরা দেখি এক সিনিক বৃদ্ধ, বিজ্ঞান যার হাতে এক দুষ্ট ক্ষতের মত এবং তিনি লোভীর মত খাদ্যবস্তু নিয়ে মেতে ওঠেন। দু'টি মূলতঃ ভিন্ন চিত্র এবং দ্বিতীয়টি প্রথমটিরই ফলশ্রুতি। সুখাদ্য সম্বন্ধে গ্যালিলাই-এর আকর্ষণ, শারীরিক সুখস্বাচ্ছন্দ্যের প্রতি তাঁর গভীর আগ্রহ এবং গবেষণামূলক কাজের জন্ম তাঁর অবসরের আগ্রহে প্রথম দৃশ্যে তাঁর চরিত্রে কিছুটা ইতিবাচক দিক রয়েছে। এ সবই তাঁকে জীবন সম্বন্ধে গভীরভাবে আগ্রহী এক শিক্ষক হিসেবে চিত্রিত করেছে, যার সঙ্গে তথাকথিত বিচিত্র, খামখেয়ালী শিক্ষকের যে চিত্র সচরাচর আমরা দেখি তার কোনো মিল নেই। কিন্তু এসব চারিত্রিক

> বৈশিষ্ট্যই তাঁকে সংগ্রাম প্রত্যাখ্যান করতে, সংগ্রাম থেকে দূরে ঠেলে দিতে সাহায্য করে। তাঁর চোখে বিজ্ঞান হোলো এক বস্তু—যার উপযোগিতাই তাঁর কাছে একমাত্র প্রয়োজনীয়। বিজ্ঞান তাঁর চোখে এক দুধেল গাই, যে সকলের জন্য দুধ যোগাবে, বিশেষভাবে তাঁর নিজের জন্য তো বটেই। গ্যালিলাই-এর চোখে এই হোলো বিজ্ঞানের মূল্যায়ন, পরবর্তী কালে রোমের সঙ্গে দ্বন্দ্বে শেষ পর্যন্ত বিজ্ঞানকে শাসক শ্রেণীর হাতে সমর্পণ করে বিজ্ঞানকে আঁস্তাকুড়ে নিক্ষেপ করা হয়।
>
> —ব্রেশ্‌ট, আউকবাউ আয়েনের রোলে গ্যালিলাই, বার্লিন ১৯৪৮, পৃঃ ২৪

অন্যাদের তুলনায় গ্যালিলাই বেপরোয়া—বিশেষতঃ নবম দৃশ্যের শেষে যেখানে তিনি সূর্যের কিরণ নিয়ে বেআইনী গবেষণা শুরু করেন এবং তার ফলে মেয়ের বিবাহের যোগাযোগ ভেঙ্গে যায়। ব্রেশ্‌ট এ দৃশ্য গ্যালিলাই-এর ব্যক্তিগত ভাগ্য বিপর্যয় ও বিজ্ঞানের দ্বন্দ্ব দেখাবার জন্য লেখেন নি, কারণ তার ফলে গ্যালিলাই-এর চরিত্র খুবই সংকীর্ণ হয়ে যেত।

প্লেগ-এর দৃশ্যে গ্যালিলাই-এর চরিত্রের ইতিবাচক দিক সব থেকে স্পষ্ট হয়ে ওঠে। তাঁকে এখানে দেখি এক কর্মোন্মাদ শিক্ষক মহামারীও যাঁকে বিচলিত করতে অক্ষম। তিনি তাঁর গবেষণার ব্যাপারে তথ্য সংগ্রহের কাজে গেছেন মহামারীগ্রস্ত শহরে। ব্রেশ্‌ট এই দৃশ্যে দেখাতে চেয়েছেন, গ্যালিলাই প্রাণভয়ে ভীত কাপুরুষ নন, অতিসাবধানী নন, বরং বিজ্ঞানের জন্য তিনি যে কোনো ঝুঁকি নিতে পশ্চাৎপদ নন। নাট্যকার এখানে চরিত্রের এক বিশাল দ্বন্দ্ব ফুটিয়ে তুলেছেন—গ্যালিলাই মহামারীর বিরুদ্ধে রুখে দাঁড়ান কিন্তু ধর্মীয় তদন্ত কমিটির সামনে ভেঙে পড়েন। ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাই চরিত্রকে এক আকর্ষণীয় চরিত্র হিসেবে গড়তে চান নি বরং দেখাতে চেয়েছেন গ্যালিলাই এক ঘৃণ্য মানুষ কারণ তিনি বিজ্ঞানকে সংগ্রামের হাতিয়ার হিসেবে

ব্যবহার করেন এবং পরবর্তীকালে সেই সংগ্রামের সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করে বিজ্ঞানকে তুলে দেন শাসকশ্রেণীর হাতে। আন্দ্রিয়ার মুখে গ্যালিলাই জানতে পারেন তাঁর বিশ্বাসঘাতকতার ফলে দেকার্তে তাঁর গবেষণার কাজ বাক্সবন্দী করে রেখে দিয়েছেন। এর ফলে বোঝা যায় গ্যালিলাই-এর বিশ্বাসঘাতকতা কত সুদূরপ্রসারী প্রভাব বিস্তার করেছিল। গ্যালিলাই-এর বৈজ্ঞানিক গবেষণা সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট বলেছেন :

> 'শেষ পর্যন্ত গ্যালিলাই বিজ্ঞানকে দুষ্ট ক্ষতের
> মত ব্যবহার করেছেন গোপনে, সম্ভবতঃ
> বিবেকের দংশনে।'

—নাট্য সংকলন ৮ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ১৯৯

ব্রেশ্‌ট একটি টীকায় লেখেন :

> 'গ্যালিলাই উন্মত্তের মত মানববিদ্বেষী'

—আনমেরক্যুগেনৎস্যুর, গ্যালিলাই সংখ্যা ৯৭, পৃঃ ২৭

গ্যালিলাই-এর আত্মসমালোচনা স্পষ্টভাবে দেখায় তাঁর অপরিবর্তনীয় বুদ্ধিমত্তা। কিন্তু যত সুস্পষ্ট তাঁর বিশ্লেষণ তত ঘৃণ্য তাঁর বিশ্বাসঘাতকতা। উল্লেখযোগ্য হোলো ব্রেশ্‌ট কি ভাবে সমাজ ও ব্যক্তিকে তাঁর নাটকের নায়কের চরিত্রে উপস্থিত করেছেন। একটি অপরটির পাশাপাশি নেই, বরং পরস্পর দ্বান্দ্বিক ঐক্যে বাঁধা। গ্যালিলাই এক সংগ্রামী গবেষক, কিন্তু যে বিজ্ঞানকে তিনি পরিপুষ্ট করে তুলেছেন তার সঙ্গেই তিনি বিশ্বাসঘাতকতা করেন। গ্যালিলাই জানেন তাঁর বৈজ্ঞানিক গবেষণা শ্রমজীবী মানুষের জন্য এবং শাসকশ্রেণী তাঁর গবেষণা হস্তগত করতে চায়। কিন্তু শেষ সিদ্ধান্তে তিনি শ্রমজীবী মানুষের স্বার্থ বিসর্জন দিয়ে শাসকশ্রেণীর হাতে তুলে দেন তাঁর গবেষণা। সাধারণ মানুষের বিচার বিবেচনা সম্বন্ধে তিনি শ্রদ্ধাশীল কিন্তু শাসকশ্রেণীর রক্তচক্ষুর সামনে সেই বিচার বিবেচনার কথা বিস্মৃত হন।

বিশ দশকের শেষার্ধ থেকেই ব্রেশ্‌ট তাঁর সাহিত্যে মানুষকে এক 'সামাজিক সম্পর্কের' ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত করতে চেয়েছেন। মার্কসবাদী চিন্তায় দীক্ষিত নাট্যকার হিসেবে তিনি নাটকে সামাজিক ব্যাপকত্ব আনতে প্রচেষ্টা করেন এবং দ্বান্দ্বিক চিন্তার মাধ্যমে এক শিক্ষামূলক ভঙ্গী আয়ত্ত

করতে চেষ্টা করেন। সামাজিক সম্পর্কের ভিত্তিতে মানুষের কর্মকাণ্ডের উন্নত নাট্যভঙ্গীর চেহারা দেখা যায় 'গ্যালিলাই' নাটকে।

যুক্তিবাদী গ্যালিলাই

গ্যালিলাই-এর যুক্তিবাদী বিশ্বাস হোলো এ নাটকের মৌলিক চিন্তা। গ্যালিলাই-এর কাছে যুক্তিবাদ হোলো তাঁর কাজের প্রকৃত শক্তির উৎস। গ্যালিলাই তাঁর বন্ধু সাগ্রেদো-কে বলেন :

> 'মানুষের ওপর এই বিশ্বাস না থাকলে
> আমি সকালে বিছানা ছেড়ে ওঠার ক্ষমতা
> হারিয়ে ফেলব।'

—নাট্য সংকলন, ৮ম খণ্ড : ব্রেশ্‌ট, পৃঃ ৪৭

যুক্তিবাদী মন হোলো গ্যালিলাই-এর একমাত্র সঙ্গী। এর সাহায্যে তিনি সন্দেহপ্রবণ, কুসংস্কারাচ্ছন্ন নির্বোধ জগতের বিরুদ্ধে সংগ্রামশীল। তাঁর চোখে যুক্তি কোনো কাল্পনিক বস্তু নয়, সেই যুক্তিকে তিনি এক উদাহরণের মাধ্যমে উপস্থিত করেন :

> "আমি মানুষের ওপর আস্থাশীল, তার অর্থ
> আমি মানুষের সাধারণ বুদ্ধির ওপর আস্থা-
> বান।…যে বৃদ্ধা, সন্ধ্যাকালে খাওয়ার সময়ে
> তার শীর্ণ কড়াপড়া হাতে ভারবাহী পশুর
> কাঁধে আর এক বোঝা ঘাস চাপিয়ে দেয়; যে
> নাবিক শয্যায় শুয়ে আসন্ন ঝড় কিংবা শান্ত
> আবহাওয়ার কথা চিন্তা করে, যে শিশু
> বৃষ্টির ভয়ে মাথার টুপি একটু টেনে বসায়,
> তারাই আমার আশা। এরা সবাই যুক্তির
> কথায় কান পাতে। হ্যাঁ, আমি তাদের
> যুক্তিবাদী মন ও সাধারণ জ্ঞানে আস্থাবান।"

ঐ—পৃঃ ৪৭

যুক্তিতে আস্থাবান গ্যালিলাই-এর এই বিশ্বাস হোলো জনগণের শক্তিতে এবং তার সৃষ্টিশীল ক্ষমতায়আস্থা। এই যুক্তিবাদীমানসিকতা কোনো কাল্পনিক

মিস্টিক চিন্তা নয়। জনগণের সৃষ্টিশীল শক্তি সম্বন্ধে এই আস্থা গ্যালিলাই-কে বিশালত্ব ও বহুমুখী বৈচিত্র্য দান করে, এতেই নিহিত রয়েছে নতুন যুগ চেতনার অঙ্কুর, অগ্রগতি ও বিকাশের অবশ্যম্ভাবী মানসিকতা।

জনগণের ওপর এই অটল আস্থাই তাঁকে অন্যান্য শিক্ষক এবং বিশেষ ভাবে তার বন্ধু সাগ্রেদো-র সংগে তার পার্থক্য স্পষ্ট করে তোলে। ব্রেশ্‌ট সঠিক ভাবেই বিজ্ঞানের প্রকৃত অগ্রগতিকে জনগণের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য সম্পর্কে আবদ্ধ হিসেবে দেখিয়েছেন। গীর্জার ধর্মযাজকরা নিছক অর্ধ-শিক্ষিত নির্বোধ বা অজ্ঞ নয়—তারা অজ্ঞ কারণ তাদের জ্ঞান জীবনের সঙ্গে, দৈনন্দিন বাস্তবের সঙ্গে সংযুক্ত নয়। এ নাটকের প্রথম ছক ও টীকাটিপ্‌পনিতে এবং প্রথম সংস্করণে ব্রেশ্‌ট এমন এক গ্যালিলাই চরিত্র সৃষ্টি করেন যে উক্ত বিষয়সমূহ সম্বন্ধে বিশেষ সচেতন। দ্বিতীয় সংস্করণেও জনগণের সঙ্গে গ্যালিলাই-এর এই সম্পর্ক নির্দিষ্ট ভাবে উল্লিখিত, কিন্তু এই শক্তির উৎস সম্বন্ধে তিনি ততটা সচেতন নন। জনগণ ক্রমশ তাঁর চোখে থেকে অবলুপ্ত হয়ে যাচ্ছে।

দ্বিতীয় সংস্করণে গ্যালিলাই-এর যুক্তিবাদী চিন্তা এক নতুন পথ নেয়, যার ফলে গ্যালিলাই-এর চরিত্র সম্বন্ধে চিন্তা অন্য খাতে বইতে থাকে। এই সংস্করণে নাট্যকার জনগণের সঙ্গে তাঁর সম্পর্কের ঘটনাকে ক্রমশঃ পশ্চাৎপটে সরিয়ে দেন। গ্যালিলাই স্পষ্টই জানেন কোথায় তিনি তাঁর প্রকৃত সমর্থন পাবেন। গীর্জার ধর্মযাজকদের তিনি এই বলে ভীতি প্রদর্শন করেন যে প্রয়োজনে তিনি জাহাজীদের দিকে হাত বাড়িয়ে দেবেন, কিন্তু বাস্তবে তিনি তা করেন না। ওটি থেকে যায় নিছক এক কথার কথা। গ্যালিলাই-এর বিশ্বাসঘাতকতার ঘটনাটি বিশেষ গুরুত্ব পায় কর্মকার ভানী-র সঙ্গে গ্যালিলাই-এর কথোপকথনে। ধর্মীয় রক্তচক্ষুর সামনে কর্মকার ভানী গ্যালিলাই-এর দিকে সাহায্যের হাত বাড়িয়ে দেয়।

ব্রেশ্‌ট-এর 'গ্যালিলাই' এমন এক শিক্ষক যিনি কেতাবী শিক্ষক নন, একা বসে গবেষণায় মগ্ন বিজ্ঞানী নন। তিনি ভেনিস্-এর অস্ত্রাগারের এন্‌জিনিয়ার ও কর্মকর্তা। এক বিশ্ববিখ্যাত শিক্ষক ও ব্যবহারিক জীবনের মানুষ। বাস্তব-জগতের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িত এক বিজ্ঞানীকে ব্রেশ্‌ট গীর্জার কেতাবী

শিক্ষকদের বৈপরীত্যে উপস্থিত করেছেন ; বিজ্ঞান তাঁর কাছে সংগ্রামের হাতিয়ার ; নিছক কেতাবী শিক্ষা ও গোঁড়ামির বিরুদ্ধে তিনি মূর্তিমান জেহাদ।

ব্রেশ্‌ট তাঁর নাটকে মার্কসের কথায় 'আধুনিকতম চিন্তা'-কে উপস্থিত করেছেন এক ঐতিহাসিক বিষয়বস্তুর মাধ্যমে। এই নাটকে আমরা দেখতে পাই মূলতঃ কোন্ রাজনৈতিক চিন্তাকে ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাই-এর মাধ্যমে উপস্থিত করতে চেষ্টা করেছেন। ব্রেশ্‌ট প্রথমেই উপলব্ধি করেন শাসকের অত্যাচার ও নির্যাতনের মুখোমুখি দাঁড়িয়ে সত্যকে যথাযথ বিচক্ষণতা ও ধূর্ততার সঙ্গে উপস্থিত করতে হবে। হিটলারী একনায়কত্বের সঙ্গে সামন্ততন্ত্র ও গীর্জার একনায়কত্বের বীভৎস চেহারার সমান্তরাল খুবই স্পষ্ট। ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাই-এর বিশ্বাসঘাতকতাকে এই দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখছেন। তাই সমসাময়িক রাজনৈতিক সমস্যা আরো সুস্পষ্টভাবে ফুটে উঠেছে, এই ঐতিহাসিক ঘটনার দ্বারা বাস্তবকে নাটকের মূল কেন্দ্রবিন্দু হিসেবে চিহ্নিত করে। ব্রেশ্‌ট একই সঙ্গে এই নাটকে প্যারাবেল-ধর্মী হিসেবে উল্লেখ করতে চেয়েছেন। গ্যালিলাই-এর যে চরিত্র ব্রেশ্‌ট এঁকেছেন তা শুধু দেখায় না—'কি' ? বরং দেখায় 'কি ভাবে তা কার্যকরী'।

এ নাটক লেখার ব্যাপারে তিনি মূলতঃ ঐতিহাসিক ও প্রকৃতিবিজ্ঞানগত তথ্যকে প্রাধান্য দেন। কিন্তু কোন্ বিশেষ বিশেষ পুস্তকের সাহায্য নেন সে সম্বন্ধে বিশদভাবে জানা যায় নি। নির্বাসিত জীবনে তিনি এমিল ভোল্‌ভিল্‌স-এর 'গ্যালিলাই উন্‌ড সায়েনে কাম্‌প্‌ফ ফ্যুর ডী কোপারনিকানিশে লেহ্‌রে (হামবুর্গ উন্‌ড লাইপ্‌জিগ ১৯০৯) এবং কার্ল ফন্ গেব্‌লেরস্-এর গ্যালিলিও গ্যালিলাই উন্‌ড ডী র‍্যোমিশে কুরি (স্টুটগার্ট ১৮৭৬) ফোটোকপি ব্যবহার করেন। ব্রেশ্‌ট-এর লাইব্রেরিতে লিওনার্দো ওলশ্‌কী-র 'গ্যালিলাই উনড সায়েনে ৎসাইট' বইতে নানা মার্কা দেখে বোঝা যায় তিনি গ্যালিলাই-এর দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গী সম্বন্ধে গভীর ভাবে উৎসাহী ছিলেন।

ব্রেশ্‌ট এ নাটক লিখতে গিয়ে মার্কস ও এঙ্গেলস-এর ঐতিহাসিক বিষয়বস্তু সম্বন্ধে উক্তিকেই অনুসরণ করেন, যার মূলকথা হোলো ঐতিহাসিক নাটকে নাটকীয় দ্বন্দ্ব ব্যাপক শ্রেণীসংঘর্ষকেই চিত্রিত করবে। এই ব্যাপক শ্রেণীসংঘর্ষের আলোকে গ্যালিলাই চরিত্রের একটি বৈশিষ্ট্যে অন্য বৈশিষ্ট্য মিশে রয়েছে,

নেতিবাচকে ইতিবাচক প্রচ্ছন্ন ও ইতিবাচকে নেতিবাচক। প্রথমত এই দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদী চিন্তা, ভঙ্গীর মধ্যে বাস্তবের এক সুসংবদ্ধ চিত্র ঘটাবে এবং "শেকস্‌পীয়রীয় প্রাণবন্ত ও প্রাচুর্য" সৃষ্টি করবে যা মহান ক্ল্যাসিকাল সাহিত্যিকদের শিল্পসৃষ্টির মূল কথা"।

—এঙ্গেলস : ফার্দিনান্দ লাসাল-কে লেখা চিঠি
১৮-৫-১৮৫৯

'গ্যালিলাই' নাটকের শেষ দৃশ্য

ব্রেশ্‌ট 'গ্যালিলাই' নাটকের বারোটি দৃশ্যে যে প্রশ্ন তুলে ধরেছেন, তার জবাব দিয়েছেন শেষ দৃশ্যে। মঞ্চ প্রযোজনায় ত্রয়োদশ দৃশ্যটিই শেষ দৃশ্য। এই দৃশ্য নাটকের সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য এবং গুরুত্বপূর্ণ কারণ এদৃশ্য অসংখ্য নতুন প্রশ্নের জন্ম দেয়।

এই দৃশ্যে রয়েছে নাটকের মূল কথা। গ্যালিলাই-এর আত্মবিশ্লেষণ আত্মনিন্দা এবং এই বিশ্লেষণের মাধ্যমে এক অপরাধীর স্বীকারোক্তি। গ্যালিলাই বিশ্বাঘাতকতা করেছেন, আত্মসমর্পণ করেছেন; তাঁর নৈতিক অধঃপতন ঘটেছে এবং তিনি স্বয়ং আত্মবিচারে বসেছেন। এই দৃশ্য একই সঙ্গে প্রথম দৃশ্যের তুলনায় অগ্রগমন ও সমগ্র নাটকের সারসংক্ষেপ।

'গ্যালিলাই'-এর মহড়া

ব্রেশ্‌ট ১৯৫৫ সালের ১৪ই ডিসেম্বর থেকে ১৯৫৬ সালের ২৭শে মার্চ পর্যন্ত সর্বসাকুল্যে এ নাটকের ৫৯টি মহড়া দেন। শারীরিক অসুস্থতা সত্ত্বেও তিনি দিনে দু'ঘণ্টা মহড়া নিতেন এবং দুটি দৃশ্যের বেশী একসঙ্গে কখনও নিতেন না। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই একটি দৃশ্যেই মহড়া সীমাবদ্ধ থাকতো। পাশাপাশি চলত দৃশ্যসজ্জা তৈরী, মডেল সংক্রান্ত আলোচনা, অভিনেতাদের সঙ্গে আলাপ-আলোচনা, নাটকের বিষয়বস্তু ও ভঙ্গীগত আলোচনা। সর্বসাকুল্যে ন'টি মহড়ার মাধ্যমে ত্রয়োদশ দৃশ্যটি পাকা হয়। তুলনায় প্রথম দৃশ্যের ক্ষেত্রে লাগে বারোটি মহড়া।

'লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই' আসলে এক ঐতিহাসিক নাটক, কিন্তু তার বক্তব্য কোনোভাবেই ঐতিহাসিক শিল্প নয়, বরং তা বাস্তব। ব্রেশ্‌ট ইতিহাসকে ব্যবহার করেছেন, বাস্তবঘটনাকে বিচ্ছিন্ন করতে। অন্যদিকে সময় ও গ্যালিলাই চরিত্রটিকে, বাস্তব ঘটনাকে সুস্পষ্ট করার খাতিরে বিচ্ছিন্ন করা দরকার। এর ফলে সৃষ্টি হয় একই সঙ্গে ঘটনার বাস্তবতার চেতনা, যা বর্তমান সমাজে বিজ্ঞানীদের সামাজিক দায়িত্বের ক্ষেত্রেও যুক্তিযুক্ত, অর্থাৎ গ্যালিলাই চরিত্রের বিচ্ছিন্নকরণ।

গ্যালিলাই নায়কোচিত চরিত্র নয়, বরং তিনি সমাজের প্রতি, সামাজিক দায়িত্বের প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করেন। ব্রেশ্‌ট বলেছিলেন, একটি মানুষ নিজের সঙ্গে দ্বন্দ্বে প্রবৃত্ত হলে 'সেটা চিত্তাকর্ষক হয় না,' বরং সে যদি অন্যদের সঙ্গে দ্বন্দ্বে প্রবৃত্ত হয়, তাহলে সেটি হয় আকর্ষণীয় ব্যাপার। তাই এ নাটকে গ্যালিলাই-এর চরিত্রটিকে উপভোগ্য করে তোলার প্রচেষ্টা নেই, আছে গ্যালিলাই-এর সামাজিক সম্পর্কগুলি স্পষ্ট করে তোলা। ব্রেশ্‌ট মহড়া চলাকালীন সাধারণতঃ কখনও কোনো চরিত্র সম্বন্ধে আলোচনা করতেন না, আলোচনা করতেন চরিত্রের হাবভাব, আচার-আচরণ সম্বন্ধে। তিনি কখনও মানুষটি সম্বন্ধে আলোচনা করতেন না, চরিত্রের কার্যকলাপই হোতো তাঁর আলোচ্য বিষয়, এবং যদি কখনও চরিত্রের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে দু-এক কথা বলতেনও, সে বক্তব্য কখনও মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা উপস্থিত করতো না, করতো সামাজিক বিশ্লেষণ। তিনি সবসময় তুলে ধরতেন চরিত্রের সামাজিক সম্পর্ক।

১২০ ঘণ্টা মহড়ার মধ্যে গ্যালিলাই-এর চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে মাত্র বলেছিলেন :

> 'গ্যালিলাই-এর বয়স ছিল ছেচল্লিশ বছর এবং তার মধ্যে তিনি উল্লেখযোগ্য কিছু করতে পারেন নি। তিনি কিছুটা রগচটা লোক ছিলেন। তিনি বৈজ্ঞানিক গবেষণায় নিযুক্ত হয়ে বিজ্ঞানের অগ্রগতি ঘটান এবং সমাজের সঙ্গে বিশ্বাসঘাতকতা করেন। এরকম দুর্বল-চিত্ত ও আরামপ্রিয় মানুষ হয়েও তিনি

'ডিস্কোর্সি' বই লিখে এক বীরোচিত কাজ
করেন।'

গ্যালিলাই সম্বন্ধে তাঁর অধিকাংশ বক্তব্যই ছিল সাধারণ বক্তব্য যা ঐ নাটকের মহড়া অন্যান্য চরিত্রসৃষ্টির সুবিধার্থে তিনি বলেছিলেন।

লুডোভিকো-র চরিত্রাভিনেতাকে

গ্যালিলাই লুডোভিকো-র চোখে এক অশরীরী প্রেতাত্মা, ঘৃণ্য, পুঁথিসর্বস্ব এক মানুষ। তিনি ঘোড়া সম্বন্ধে নিতান্ত অজ্ঞ। গ্যালিলাই-এর সঙ্গে সে কথাবার্তা বলে যেহেতু তার মা তাকে হুকুম করেছেন।

প্রিউলি-র চরিত্রাভিনেতাকে

গ্যালিলাই প্রিউলির-র চোখে এক বিশাল মানুষ দৈনন্দিন জীবনের ব্যবহারিক জিনিষ নিয়ে তাঁর বিন্দুমাত্র চিন্তাভাবনা নেই।

আন্দ্রিয়া-র চরিত্রাভিনেতাকে

গ্যালিলাই তার মায়ের ভাড়াটিয়া। তাঁর হাতে সময় খুবই স্বল্প। তাঁর মেজাজ শরীফ থাকলে তিনি সকলের সঙ্গে গল্পগুজব করতে চান। প্রথমদিকে আন্দ্রিয়ার চোখে তিনি এক মহৎ মানুষ; তার শিক্ষক, যিনি সকলের চোখেই শ্রদ্ধেয়। বিশ্বাসঘাতকতার পর তিনি এক ঘৃণ্য জীব হিসেবে গণ্য। 'ডিসকোর্সি' লিখে তিনি এক মহৎ উদাহরণ সৃষ্টি করেন।

ফ্লোরেন্স-এর শিক্ষাবিদদের চরিত্রাভিনেতাদের

গ্যালিলাই ভেনিস প্রজাতন্ত্র থেকে আগত এক ভণ্ড। (ভেনিস ভণ্ডদের আড্ডা)। তিনি এক ঠগ। ওঁর সমস্ত বক্তব্যই এক ধাপ্পাবাজী।

কর্মকার ভাঁন্নির চরিত্রাভিনেতাকে

গ্যালিলাই এক গবেষক যিনি সবসময় বিশালত্ব নিয়ে ব্যস্ত। তাঁকে ব্যবহারিক জীবন সম্বন্ধে অবগত করতে হবে।

ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাই সম্বন্ধে সর্বদা নতুন নতুন চিন্তা খুঁজতেন। তিনি বলতেন:

'গ্যালিলাই নতুন ধ্যানধারণা সম্পন্ন মানুষ নন
বরং এক নতুন মানুষ।'

তারপর বলতেন :

'গতির নিয়মকানুন তিনিই তো আবিষ্কার
করবেন কারণ তিনি যে গ্যালিলাই।'

গ্যালিলাই-এর চরিত্রে বৈজ্ঞানিক গবেষণাকে যদি তাঁর চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য হিসেবে দেখি তাহলে সেই চরিত্র অধিকভাবে উপলব্ধি করা যাবে না। ওটি হোলো কোনো চরিত্র সৃষ্টির ক্ষেত্রেপ্রথমদৃষ্টিভঙ্গী বাধাপ। ওটা যান্ত্রিক চিন্তা, বহু ব্যবহৃত চিন্তা। যা প্রকৃতিগত তাই স্বাভাবিক নয়, অন্ততঃ মঞ্চে তো নয়ই।

ব্রেশ্‌ট-এর মহড়ায়, কোনো কিছুই নিছক তত্ত্বগত নয়। সব সময় তাঁর চোখের সামনে রয়েছে নিশ্চিত উদ্দেশ্য ; সব সময় তাঁর চেষ্টা হোলো কিভাবে থিয়েটার তার দায়িত্ব পালন করবে তার পারিপার্শ্বিককে পরিবর্তন করবে। কারণ থিয়েটারে পৃথিবীর কেবলমাত্র সেই চিত্রই আসবে, যা তার সহায়তায় ঐ পৃথিবীকে পরিবর্তন করতে সক্ষম হবে।

ব্রেশ্‌ট, লাইপজিগ সাংস্কৃতিক সম্মেলনের ভাষণ, ১৯৫১

তিনি মহড়ায় কখনও পূর্বনির্দিষ্ট কোনো ধ্যানধারণা থেকে শুরু করেন না বরং সর্বদা খুঁজে বার করতে চেষ্টা করেন সামাজিক যাথার্থ। এই উক্তির প্রতি লক্ষ্য রেখে তিনি মহড়া থামিয়ে দিয়ে তাঁর ছাত্রদের দেখিয়ে দিতে চেষ্টা করতেন মার্কস বাদীর ক্ষেত্রে নাটকে এটি একটি গুরুত্বপূর্ণ কথা।

ব্রেশ্‌ট যে সত্য খুঁজে বার করার কথা বিশ্বাস করতেন সেই সত্য, অভিনেতৃবৃন্দের মাধ্যমে এক আবিষ্কার হিসেবে আনতে চেষ্টা করতেন যেন পরবর্তীকালে তাঁরা দর্শকের কাছেও পুনরায় ঐ সত্য আবিষ্কার হিসেবে তুলে ধরতে সক্ষম হন। যদি এমন কোন বিষয় থাকে যা স্বতঃসিদ্ধ হিসেবে উপস্থাপিত, তখন ব্রেশ্‌ট সেই স্বতঃসিদ্ধকেই এমনভাবে বিচ্ছিন্ন করে দেখাতেন যেন তা অ-স্বাভাবিক, অ-প্রচলিত হিসেবে দৃষ্টিগ্রাহ্য হয়ে ওঠে।

এ সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট-এর মতামত ছিল, প্রথমতঃ পরিচিতকে মঞ্চক্রিয়ার মাধ্যমে খুঁজে বার করতে চেষ্টা করতে হবে, যেন তা অ-পরিচিত হিসেবে দর্শককে দেখাতে পারা যায়।

গ্যালিলাই নাটকের ত্রয়োদশ দৃশ্যটি ১৯৫৫ সালের ২৮শে ডিসেম্বর প্রথম মহড়া দেওয়া হয়। আগের মহড়াগুলিতে নাটকের চরিত্রদের দৃষ্টিভঙ্গী বিশদভাবে

জানা হয়ে গেছে। লাইন ধরে ধরে ব্রেশ্‌ট এগুতে থাকেন এবং কোথায় কোথায় ঝোঁক দিতে হবে সে ব্যাপারে তীব্র দৃষ্টি দেন।

ত্রয়োদশ দৃশ্যটিকে চারটি ঘটনায় বিভক্ত করা যায়, যেগুলি সামাজিক ভঙ্গীর দিক থেকে পরস্পরের থেকে পৃথক। এই ঘটনাগুলি হোলো:

১. কন্যা ভার্জিনিয়াকে দিয়ে গ্যালিলাই আর্চবিশপকে চিঠি লেখাচ্ছেন।
২. গ্যালিলাই উপলব্ধি করেন যে তার পশ্চাৎপসরণে কাজ হয়েছে।
৩. গ্যালিলাই স্বীকারোক্তি করেন যে তিনি 'ডিসকোর্সি' নামক বই রচনা করেছেন।
৪. গ্যালিলাই তাঁর পতনের কারণ বিশ্লেষণ করেন।

১ম ঘটনা :

গ্যালিলাই আর্চবিশপকে যে চিঠি লিখতে হবে সে সম্বন্ধে ভার্জিনিয়াকে বলছেন।

মহড়া ১ (১০)/২৮.১২.৫৫

ব্রেশ্‌ট ভার্জিনিয়ার চরিত্র বিশ্লেষণ করেন। তিনি ভার্জিনিয়ার চরিত্রাভিনেত্রী রেগিনে লুৎস্‌-কে বলেন:

> 'মূল স্বর হোলো—এখানে সবটাই হতাশা, সবটাই ধূসর ; গ্যালিলাই-কে বৈজ্ঞানিক চেতনা যেন আচমকা পেয়ে বসে। তাঁর মনে হয় সব কিছু নতুনভাবে যাচাই করতে হবে এবং তাঁকে পুনরায় হাজতে পাঠানো হবে। তিনি এক বৃদ্ধ কিন্তু ঘৃণ্য, ক্ষতিকারক তাঁর প্রকৃতি। তাঁর মধ্যে সহজ, সরল কিছুই নেই। মনে রেখো, রেগিনে, যদি তোমার বাবার কোনো বিষয়ে আপত্তি বা অমত থাকে, তাহলে তিনি স্পষ্টতঃই তা চান না ; সেখানে দোদুল্যমানতা নেই! কোনো কারণে তিনি যদি রাগান্বিত হন, তাহলে মাস কয়েকের জন্য পারিবারিক পরিবেশ বিষাক্ত হয়ে যায়।'

অভিনেত্রী রেগিনে লুৎস্ ব্রেশ্‌ট-কে প্রশ্ন করেন, যে ভার্জিনিয়া কি তার বাবাকে ভালোবাসে? হ্যাঁ। কিন্তু সেটা এক চারিত্রিক বিকাশ।

এই মহড়ায় ব্রেশ্‌ট ত্রয়োদশ দৃশ্যটি ছাড়াও অন্যান্য চরিত্র সম্বন্ধে অনেক কিছু বলেন। চিঠির ভাষ্য দেবার সময় গ্যালিলাই-এর চরিত্রাভিনেতা এর্নষ্ট বুশ্‌ সোজা হয়ে বসেছিলেন, তারপর হেলান দিয়ে বসেন। রেগিনে তাঁর পাশে বেঞ্চিতে ঔৎসুক্যভরে, কিন্তু যান্ত্রিকভাবে লিখে চলেন—যেন এটি এক ব্যবসায়িক চিঠি। গ্যালিলাই তাঁর মেয়েকে নির্বোধ হিসেবে গণ্য করে ভুল করেন। ভার্জিনিয়া অবশ্য তার বাবাকে অবশেষে চিনতে পারে এবং এড়িয়ে যেতে চায়।

গ্যালিলাই-এর মধ্যে কিছুটা শিশুসুলভ ভাব রয়েছে। কিন্তু বুদ্ধিবৃত্তির ক্ষেত্রে বিশাল দৃষ্টিভঙ্গী-সম্পন্ন মানুষ। ভার্জিনিয়া বয়সের তুলনায় বৃদ্ধা।

মহড়া/৩(২৫)/২০.১.৫৬.

গ্যালিলাই ভার্জিনিয়াকে শুধু মানসিকভাবে সর্বস্বান্ত করেই দেন না বরং তার বিনিময়ে তিনি আমোদ করেন।

> 'রেগিনে, বিপদ হোলো, তোমার বাবা বড়
> বেশী বলেন, বড় বেশী অভিযোগ করেন।
> তাঁর মাত্রাজ্ঞান কম।'

প্রথম মহড়ার আশাভঙ্গের স্বরক্ষেপণের ব্যাপারটি ব্রেশ্‌ট পুনরায় এ মহড়ায় নির্দিষ্ট করতে চেষ্টা করেন।

নাটকের উভয় সংস্করণেই গ্যালিলাই-এর মুখোশ উন্মোচনের বদলে তাকে সমর্থন করা হয়। লোকে বিশ্বাস করে না যে তিনি ভয়ে কাতর হয়ে বিশ্বাস-ঘাতকতা করেছেন।

মহড়া/৪/(২৬)/২১.১.৫৬.

মহড়া শুরু করার ঠিক আগে ব্রেশ্‌ট গ্যালিলাই-এর চরিত্রাভিনেতা এর্নষ্ট বুশ্‌-এর সঙ্গে উভয় সংস্করণ নিয়ে আলোচনা করেন।

১. গ্যালিলাই এক শিশুসুলভ মানুষ, কিন্তু বুদ্ধিজীবী হিসেবে তাঁর বিশালত্ব অনস্বীকার্য। তিনি তাঁর মেয়েকে নগণ্য হিসেবে গণ্য করেন কিন্তু তার দ্বারাই চালিত হন।

২. গ্যালিলাই ভার্জিনিয়ার ওপর তিক্ত ব্যবহার করতে সর্বদা উন্মত। মেয়ে বাপের এ আচরণ দেখে ব্যঙ্গাত্মকভাবে আনন্দ পায়।

ব্রেশ্‌ট রেগিনে লুৎস্-কে বলেন কিভাবে ভার্জিনিয়ার চিঠি পড়া উচিত।

ব্রেশ্‌ট॥ সন্ধ্যে হয়ে গেছে। ভার্জিনিয়া বাবার সঙ্গে যেন লুকোচুরি খেলে, তাই হাল্কা স্বরে সে চিঠি পড়তে থাকে।

লুৎস্॥ আমার ধারণা যখন কেউ এরকম বৃদ্ধ লোকের সঙ্গে বসে তখন অনিচ্ছা সত্ত্বেও জোরে কথা বলে। তাছাড়া গ্যালিলাই কানে কম শোনেন।

ব্রেশ্‌ট॥ (হাসেন)। না, না। উনি চোখে দেখেন কম। শোনেন খুব ভালো। ভার্জিনিয়া দেহে, মনে বিপর্যস্ত, ব্যথিত, মৃত

লুৎস্॥ ভার্জিনিয়া কি ভেঙে পড়েছে?

ব্রেশ্‌ট॥ না, সে মাথা উঁচু করে সহ্য করে। কিন্তু স্বর ক্ষীণ। ভেবে দেখ তার বয়স চল্লিশ। চল্লিশটা বছর কেটে গেছে। এখনকার দিন হলে ৬০ বলা উচিত। লোকে ভাবলেও ব্যাপারটা মোটেই সহজ নয়।

লুৎস্॥ যদি আমি ভার্জিনিয়াকে কিছুটা রুক্ষ, বিষন্ন দেখাই?

ব্রেশ্‌ট॥ চেষ্টা কর। জানো, রেগিনে, ভার্জিনিয়ার জীবন ভয়াবহ। গ্যালিলাই এক আপাদমস্তক অসহ্য প্রকৃতির মানুষ। জাগতিক, অতিমাত্রায় আরামপ্রিয়। ভার্জিনিয়াকে এসবই সহ্য করতে হয়। গ্যালিলাই কখন যে কোন ব্যাপারে উল্টো গাইবেন তার ঠিক নেই। তারপর তাঁকে রোমে পাঠিয়ে দেওয়া হয় এবং সুখস্বাচ্ছন্দ্য সব চিরতরে শেষ।

মহড়া/৫(২৭)/২১.৩.৫৬.

ব্রেশ্‌ট পুনরায় গ্যালিলাই-এর চরিত্র বিশ্লেষণের মাধ্যমে মহড়া শুরু করেন। এই সব মহড়ায় তিনি গ্যালিলাই-এর চরিত্রের ইতিবাচক দিক নিয়ে আলোচনা করেন।

'গ্যালিলাই-কে দেখানো হয়েছে এমন একজন মানুষ যিনি নায়কোচিত গুণের অধিকারী, তিনি সমস্ত প্রতিরোধ চূর্ণ করে এগিয়ে যেতে পেরেছেন। কিন্তু পরবর্তীকালে তিনি শাসক-শ্রেণীর সামনে নতিস্বীকার করে বিশ্বাস-ঘাতকতা করেন। এটি এক বিরাট অসুবিধা-জনক ঘটনা—নায়ককে বিশ্বাসঘাতক হিসেবে তুলে ধরা।
গ্যালিলাই এক নায়ক এবং বিশ্বাসঘাতকও বটে। নাট্যকার বা পরিচালক দর্শকের হাতে সরাসরি এটি তুলে দিতে পারেন না। নাট্যকার বা পরিচালককে এটি নাটকের ঘটনায় বার করে আনতে হবে এবং আশা করতে হবে দর্শক এই সিদ্ধান্তে উপনীত হবেন।'

তাই গ্যালিলাই এমন একজন সহজ সরল মানুষ নন যিনি হঠাৎ কোনো দোষে দোষী। দোষী হোলো সমাজব্যবস্থা যা মানুষকে বিশ্বাসঘাতক করে তোলে। ইন্‌কুইজিশন গ্যালিলাই-এর মতই দোষী।

উল্লেখযোগ্য, এই সব মহড়ায় এর্নষ্ট বুশ্‌ কখনও গ্যালিলাই-এর আবেগ ও অনুভূতিকে প্রকাশ করতে চেষ্টা করেন নি বরং চেষ্টা করেছিলেন অধ্যয়ন ও তথ্যের মাধ্যমে এবং অবস্থা বিশেষে গ্যালিলাই-এর চিন্তা ও আবেগ খুঁজে বার করতে। তিনি কখনও কোনো অবস্থায় একাত্ম হবার চেষ্টা করেন নি, তিনি সেই বিশেষ অবস্থাকে চিন্তা করতে চেষ্টা করেছেন। মহড়ায় তিনি প্রথম পুরুষে কথা বলেছেন, কখনও 'এখন কী করব?' এমন প্রশ্ন করেন নি; বরং প্রশ্ন করেছেন—'গ্যালিলাই-এর কি করা উচিত?' গ্যালিলাই সম্বন্ধে বুশ্‌-এর সহানুভূতি তাঁকে হাল্কা বা সহজ করে দেয়নি: গ্যালিলাই-এর নানা দ্বন্দ্বকে তিনি মেলে ধরেছেন।

গ্যালিলাই উপলব্ধি করেন তাঁর প্রকাশ্য প্রত্যাখ্যানে কাজ হয়েছে।

মহড়া/১(১০)/২৮.১২.৫৫

ব্রেশ্‌ট ব্যাখ্যা করে বলেন :

'গীর্জার প্রতিনিধিত্ব করছে মেয়ে ভার্জিনিয়া— ধর্মযাজক নয়। ধর্মযাজক ঐ কারাগৃহের কর্মচারী মাত্র ; এক অতি সাধারণ মানুষ।'

আন্দ্রিয়া এখন স্বয়ংসম্পূর্ণ শিক্ষক। সে উত্তরে গিয়েছিল কাজের চেষ্টায়। ব্রেশ্‌ট আন্দ্রিয়ার চরিত্রাভিনেতা একেহার্ড শাল-কে বলেন :

'শাল, গ্যালিলাই একা হয়ে গেছেন, এবং বয়সও বেড়েছে। এটা ঠিকই যে তিনি এক রগচটা বৃদ্ধ, কিন্তু একজন বিরাট মানুষও বটে। উপরন্তু তিনি যে গভীর অনিচ্ছাসত্ত্বেও রাজাদেশ পালন করছেন এমন নয়। তাঁর প্রচেষ্টা হোলো, বাইরে যথাসম্ভব নিস্পৃহ ভাব দেখানো, কিন্তু সেটা সম্ভব হচ্ছে না।'

ব্রেশ্‌ট একেহার্ড শাল-কে আরো বলেন :

'শাল, তাঁর দিকে কখনও চোখে চোখে তাকিও না। সেটা মন্দ ব্যাপার। ওঁর পক্ষে সেটা অস্বস্তিকর। তিনি সব সময় মাটিতে তাকান, মাথা নীচু করে নয় ; শুধু চোখ তাঁর মাটিতে। অস্বাভাবিক আচরণ ফুটিয়ে তুলতে হবে। তিনি ছাত্রের বদলে এখন নিজেকে পড়ান।'

আন্দ্রিয়ার সঙ্গে যোগাযোগের পর যখন গ্যালিলাই জানতে পারেন যে দেকার্তে লেখা ছেড়ে দেবেন ভাবছেন, ব্রেশ্‌ট বলেন :

'বুশ্‌, খুব ভালো হয় যদি এখানে এক nerve racking নীরবতা আনা যায়—এক দীর্ঘ

নীরবতা। গ্যালিলাই-এর কাছে এটি এক
চরম আঘাত, যে তাঁর এক প্রতিদ্বন্দ্বী আর
কাজ করছেন না?'
[ব্রেশ্‌ট এই উক্তির পর খুব একচোট হাসেন]

এর্নষ্ট বুশ্‌, গ্যালিলাই-এর নিম্নলিখিত ডায়ালগে হাসতেন :

'ঠিকই হয়েছে। লাতিন ভাষা জানেন না,
তিনি লেখাপড়া আর করেন কী করে?'

কিন্তু বুশ্‌ এটাও সুস্পষ্ট করে তুলতেন যে, তিনি ফেডেরোজোনি-র ব্যাপারে হাসছেন না—বরং হাসছেন ঘটনার দানবীয়তায়। এ এমন এক সমাজব্যবস্থা যেখানে এ ধরনের বিচিত্র ঘটনা ঘটছে। তিক্তভাবে নয় বরং মজা পেয়ে হাসছেন। এটা দেখিয়ে তিনি শ্রেণীবিভক্ত সমাজের মতাদর্শগত চেহারা সুস্পষ্ট ভাবে তুলে ধরেছেন। বুশ্‌ এটাও দেখাতে চেষ্টা করতেন শ্রেণীহীন সমাজব্যবস্থার দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে এ ঘটনা হাস্যকর বলেই মনে হবে।

মহড়া/৩(২৫)/২০.১.৫৬ ব্রেশ্‌ট বলেন :

'শাল, অবশ্য রীতিমত বেআইনী। তুমি
পাহারাদারদের সঙ্গে এমনভাবে কথা বলবে
যেন তারা তোমাকে এক সম্মানীয় মানুষ
হিসেবে গ্রহণ করে। তাদের চোখে তোমাকে
দেখাতে হবে এক অসাধারণ মানুষ হিসেবে ;
আসল চেহারা প্রকাশ করা চলবে না।'

মহড়া/৪(২৬)/২১.১.৫৬

'শাল দৃশ্যটি শুরু করো অনিশ্চিত ভঙ্গীতে।

'কেমন আছেন?'

তিনি তোমার মহান শিক্ষক। তাঁর আচমকা পরিবর্তন প্রথম আসে যখন তিনি গীর্জা সম্বন্ধে কথা বলেন।

বুশ্‌—'পশ্চাৎতাপের গভীরতাসহ' কথাটি উত্তেজনা মিশিয়ে বলতে হবে, যা আন্দ্রিয়া হজম করেন।

"শাল—'আপনার আপাদমস্তক নতিস্বীকার' এই উক্তিটিকে তুমি হেডলাইন হিসেবে গণ্য করবে।"

ব্রেশ্‌ট প্রতিটি ডায়ালগ ধরে ধরে কাজ করতে থাকেন। বিশেষতঃ কিভাবে, কোন্ সুরে বলতে হবে তার দিকে নজর রেখে।

'সেখানে শিক্ষাকে এগিয়ে নিয়ে যেতে হবে।'

'সেখানে' কথাটি প্রায় সাহায্যের জন্য আর্তনাদ। যদি 'সেখানে' কথাটা ওখানে না থাকে তাহলে ডায়ালগটা অর্ধসমাপ্ত থেকে যাচ্ছে।

'শিক্ষাকে এগিয়ে নিয়ে যেতে হবে' আর 'সেখানে শিক্ষাকে এগিয়ে নিয়ে যেতে হবে' এ দুটি সম্পূর্ণ ভিন্ন জিনিস।

'......সেখানে এগিয়ে নিয়ে যেতে হবে...।'

এখন গ্যালিলাই খুব বিপজ্জনক অবস্থায় রয়েছেন। তিনি যুবক আন্দ্রিয়াকে উত্তেজিত করে তুলেছেন, তার ধৈর্যচ্যুতি ঘটিয়েছেন।

'শাল—তুমি কথার পিঠে কথা ফিরিয়ে দাও।'

'সেখানেও আপনার এই আচরণে বিপর্যয় ঘটেছে......

'সত্যি?'

এ কথায় গ্যালিলাই একেবারে বিপর্যস্ত হয়ে পড়বেন কারণ এ কথায় তাঁর ন যযৌ ন তস্থৌ অবস্থা।

মহড়া/৬(৫৫)/২০.৩.৫৬

এরপর গ্যালিলাই ও আন্দ্রিয়ার কথোপকথন আসতে থাকে যেন তাঁরা যুযুধান দুই পক্ষ।

মহড়া/৮(৫৮)/২২.৩.৫৬

ব্রেশ্‌ট ব্যাখ্যা করে বলেন যে আন্দ্রিয়া গ্যালিলাইকে বিশ্বাসঘাতক হিসেবে দোষী সাব্যস্ত করেন, কিন্তু শিক্ষক হিসেবে শ্রদ্ধাবনত। গ্যালিলাই-এর বৈপরীত্যে আন্দ্রিয়া তাঁর বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীর প্রতিনিধি।

কথোপকথনের সময় গ্যালিলাই-এর ভঙ্গী পাল্টে যায়। ব্রেশ্‌ট এটি ব্যাখ্যা করে বলেন মোটামুটি নিম্নলিখিতভাবে তা বিকাশ লাভ করে:

১. গ্যালিলাই যখন বলেন তাঁর বর্তমান বৈজ্ঞানিক কাজকর্ম উচ্চতম ধর্মযাজকদের নিয়ন্ত্রণাধীন, সেটি তাঁর বাস্তব সত্য উক্তি।

২. সামগ্রিকভাবে তিনি যখন বিজ্ঞানের ধ্বংসের পথ সূচিত করেন, তখন আর থেমে থাকা সম্ভব হয় না; তিনি বিশ্বাসঘাতকতা করতে বাধ্য। গ্যালিলাই এখন হারিয়ে গেছেন।

'তিনি এখন ছিপ নিয়ে মাছ ধরেন।'

তিনি প্রমাণ করতে চান—সব কিছু শেষ হয়ে যায় নি; যারা এ অভিযোগ করছেন তাঁরা বিদ্বেষবশে করছেন।

৩. তিনি স্বীকার করেন, তিনি পুনরায় লিখছেন।

১ম বক্তব্য অনুযায়ী '.. ...আমার স্বীকারোক্তির ফলে আমাকে গীর্জার নিয়ন্ত্রণাধীনে সীমিতভাবে বৈজ্ঞানিক কাজকর্ম করার অনুমতি দেওয়া হয়েছে।'

গীর্জা গ্যালিলাই-এর চিন্তা নিয়ন্ত্রণ করছে এবং এটি হোলো বাস্তব, ভয়াবহ গভীর অর্থবহ বাস্তব।

২য় বক্তব্য অনুযায়ী তিনি জানেন এই ভয়াবহ অবস্থা বিজ্ঞানের চরম অপচয়। এটা তাঁর পক্ষে মেনে নেওয়া অসম্ভব, তাই তাঁকে আপাতবিরোধী কথা বলতে হয়।

৩য় বক্তব্য অনুযায়ী অকস্মাৎ তিনি অনুভব করেন যে তিনি বিশ্বাসঘাতক।

মহড়া/৯(৫৯)/২৩.৩.৫৬

ব্রেশ্‌ট আন্দ্রিয়ার চরিত্রাভিনেতা একেহার্ড. শাল-কে ব্যাখ্যা করেন চরিত্রের দ্বান্দ্বিক দিক। আন্দ্রিয়াকে দুটি জিনিস দেখাতে হবে। ইতালী ছেড়ে যাওয়ার আগে তাঁর শিক্ষকের সঙ্গে সাক্ষাৎ করা কর্তব্য। এই কর্তব্যে আন্দ্রিয়া তাঁর নিরতিশয় নিরুত্তাপ প্রকাশ করবে। দ্বিতীয়তঃ আন্দ্রিয়া বীর ইতালীয় বিজ্ঞানীদের প্রতিভূস্বরূপ নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করতে উদ্যত।

আন্দ্রিয়া অনবরত তাঁকে দেখেন কিন্তু তিনি তাকান না। গ্যালিলাই-এর সঙ্গে আন্দ্রিয়া এক অচ্ছেদ্য বন্ধনে আবদ্ধ। গ্যালিলাই-কে দেখায় বয়সের ভারে জর্জরিত এক ধ্বংসস্তূপের মত। আন্দ্রিয়া যেহেতু ইতালী ছেড়ে চলে যাচ্ছেন, তাই যেন গ্যালিলাই-এর চেহারাটা মনের মধ্যে এ কে

নিচ্ছেন। তিনি যেন শেষবারের মত গ্যালিলাই-এর অধঃপতিত চেহারাটা দেখে নিচ্ছেন। গ্যালিলাই আন্দ্রিয়াকে যে চরম বিভ্রান্তির মধ্যে এনে ফেলেছেন, আন্দ্রিয়া সেটাই তাঁর অভিনয়ে উপস্থিত করেন। আন্দ্রিয়াকে তিনি, নিজেকে ঘৃণ্য হিসেবে দেখতে বাধ্য করেন—নয় কি ?

৩য় ঘটনা

গ্যালিলাই স্বীকার করেন তিনি 'ডিস্‌কোর্সি' লিখছেন।
আন্দ্রিয়া এক নতুন নীতির প্রবর্তক।

মহড়া/১(১০)/২৮. ১.৫৫

গ্যালিলাই বলেন তিনি ডিস্‌কোর্সি লিখছেন। ব্রেশ্‌ট ব্যাখ্যা করেন যে, গ্যালিলাই এখন আন্দ্রিয়ার সঙ্গে এমন আচরণ করেন যেন সে যে-কোনো লোক যাকে তিনি ইচ্ছামত খেলাতে পারেন। আন্দ্রিয়ার ক্ষেত্রে কিন্তু এটা সম্পূর্ণ ভিন্ন। যদিও আন্দ্রিয়া এখনও সমস্ত জানে না তবু ডিস্‌কোর্সি-র দিকে নজর দিয়েই সে উৎফুল্ল। গ্যালিলাই এখন তার চোখে এক বিশাল মানুষ।

মহড়া/৩(২৫)/২০. ১২.৫৫

ব্রেশ্‌ট বলেন—'আমি আবার লিখছি'—কথাটা আসবে অনেকটা লুকিয়ে 'আমি আবার মদ খেয়েছি'-র মত। আন্দ্রিয়ার কাছে কিন্তু এটা আসবে চরম উত্তেজনাসূচকভাবে, অন্যপক্ষে গভীর হতাশাজনক ভাবে। গ্যালিলাই স্বীকারোক্তির বিনিময়ে অবসর ক্রয় করেছেন, যেন বৈজ্ঞানিক লেখা লিখতে পারেন, কিন্তু সেটাও অবলুপ্ত হয়ে যেতে বসেছে। এটা তাঁর, আন্দ্রিয়ার ও সমস্ত বিজ্ঞান জগতের দুর্ভাগ্য। গ্যালিলাই বলেন তিনি সেটা ওদের হাত থেকে বাঁচিয়ে রেখেছেন তিনি আবার সংগ্রাম শুরু করেছেন।

গ্যালিলাই-এর কথায় আন্দ্রিয়ার প্রতিক্রিয়ার ব্যাপারটি ব্রেশ্‌ট পুনরায় মহড়া দেন।

মহড়া/৪(২৬)/২১. ১.৫৬

আন্দ্রিয়া প্রশ্নানোন্মত্ত এবং গ্যালিলাই তাঁকে বাধা দেওয়ার জন্য বলেন তিনি পুনরায় লিখছেন—ডিস্‌কোর্সি।

ব্রেশ্‌ট বলেন—'শাল, তুমি চলে যেতেও পারছ না; কি রকম যেন জড়-ভরত ভাব।'

গ্যালিলাই এখন চিন্তা করেন এর কাছে স্বীকার করা উচিত হবে কি যে এখানে একটা কপি রয়েছে?

'এখানে?'

এক অস্বাভাবিক নীরবতার পর আসবে অস্ফুটস্বরে:

'এখানে? পাদ্রীদের চোখের সামনে?'

মহড়া/৭(৫৬)/২১. ৩.৫৬

ব্রেশ্‌ট ব্যাখ্যা করে বলেন, এ নাটকে এক বৈজ্ঞানিক বিষয়বস্তু আনা হয়েছে, যা অভিনয়ের জগতে খুবই অল্প দেখা যায়। গীর্জা তার উৎকট ভার নিয়ে বিজ্ঞানের ঘাড়ে চেপে বসেছে, ফলে বিজ্ঞান ধ্বংস হতে বসেছে। দেকার্তে কাজ ছেড়ে দিয়ে হাত গুটিয়ে বসে। গ্যালিলাই কারারুদ্ধ, তাঁর চোখের আলো নিভে গেছে। আন্দ্রিয়ার আশাবাদী অত্যুৎসাহ তাঁকে উত্ত্যক্ত করে। তাই তিনি বলেন পুনরায় লিখতে শুরু করেছেন এবং ডিস্‌কোর্সির ওপর আলোচনা শুরু করেন। এ কথা হাইড্রোজেন বোমা বিস্ফোরণের মত শোনায়। গ্যালিলাই নিজের জীবন বিপদাপন্ন হবার ভয়ে ডিস্‌কোর্সি-র কথাটা বলতে সাহস পাচ্ছিলেন না।

ব্রেশ্‌ট বলেন:

'বুশ্‌, আপনি পুনরায় নিজেকে গুটিয়ে নিন;
অনেক বেশী বলে ফেলেছেন।

'শাল, নতুন নীতির কথা, তুমি বলবে গভীর বেদনাভরে—শীলেরীয় বেদনা। শাল, ডন কার্লোর অভিনয় কর। শীলেরীয় নাটকের বিশালত্ব সহ বলতে হবে, কারণ আমার নাটকে, এ জায়গাটা তাই।'

গ্যালিলাই তাঁর নিজের পতন বিশ্লেষণ করেন

মহড়া ১/(১০)/২৮.১২.৫৫

ব্রেশ্‌ট বলেন—বুদ্ধিগ্রাহ্য বিষয়বস্তুর জন্য নয় বরং শিক্ষক ও ছাত্রের সাক্ষাৎ হিসেবে, ক্যালিফোর্নিয়ার প্রযোজনায় এই দৃশ্যটি সবচেয়ে সুন্দর হয়েছিল। নিঃসন্দেহে এখানে অভিনয় অতি কঠিন।

আন্দ্রিয়া যখন ভাবে যে গ্যালিলাই যেহেতু বিশ্বাসঘাতকতা করেছেন, সেহেতু তিনি নীতিগতভাবে এক পশ্চাৎপদ চিন্তাবলম্বী মানুষ, তখন সে মহাভুল করে। কিন্তু ঠিক তখনই গ্যালিলাই বলেন :

'আমি মনে করি বিজ্ঞানের একমাত্র লক্ষ্য
হোলো মানুষের অস্তিত্বের যে যন্ত্রণা তা
লাঘব করা।'

এ থেকে স্পষ্ট হয়, আসলে তিনি নিজের যুগ থেকে তিনশো বছর এগিয়ে আছেন।

মহড়া/৫(২৭)/২৩.১.৫৬

'পংকিল আবর্তে শুভাগমন কর, বাবা।'

শাল, সচকিত হয়ে কাঁধ ঝুঁকিয়ে বুশ্‌-এর দিকে তাকিয়ে দাঁড়িয়ে থাকেন, যেন এক কাঁকড়া বিছাকে লক্ষ্য করছেন। বুশ্‌ রুক্ষ মেজাজের অসাধারণ অভিনয় করেন এবং এমনভাবে আন্দ্রিয়াকে দেখেন, যেন প্রাক্তন ছাত্রকে এখনও অনেক কিছু শেখাতে হবে।

'কেন কাজ কর তুমি?' অস্থিরভাবে জিজ্ঞেস করেন গ্যালিলাই, 'কেন কাজ করছ তুমি? নতুন জুতো কিনতে পারবে সেজন্য নিশ্চয়ই নয়।'

বুশ্‌ শুষ্কভাবে, ব্যঙ্গসহ প্রত্যাখ্যানের ভঙ্গীতে বলেন :

'অসংখ্য ধন্যবাদ।'

ব্রেশ্‌ট খুব হাসেন এবং বলেন—'বুশ্‌,—আপনার এ জায়গাটা অসাধারণ। —Colcssal!'

মহড়া/৮ (৫৮)/২২.৩.৫৬

ব্রেশ্‌ট ব্যাখ্যা করে বলেন যে গ্যালিলাই তাঁর বিশ্বাসঘাতকতার দ্বারা নিজেকেই যথাযোগ্য মূল্য থেকে বঞ্চিত করেছেন। তিনি নিজেকে যতটা

দুর্বল হিসেবে উপস্থিত করতে চান ততটা দুর্বল উনি মোটেই নন, মোটামুটি দৃঢ়চিত্ত মানুষ। অনেকদিন যাবত তিনি পোপ এবং সমস্ত ইন্‌কুইজিশন-এর চেয়ে বেশী শক্তিশালী ছিলেন। কোনো অবস্থাতেই তাঁর শারীরিক নির্যাতনের সম্ভাবনা ছিল না। মৃতের মুখ থেকে কোনো উক্তির সম্ভাবনা নেই।

বৈজ্ঞানিক চেতনা লাভ করার মূল কথা হোলো সন্দেহবাতিক মন। বুশ্., 'সন্দেহবাতিক মন'। ১৬০০ সালে এ কথাটা বলা, বর্তমান যুগে সমালোচনা কথাটির মতই, বৈজ্ঞানিক গবেষণার ক্ষেত্রে গুরুত্বপূর্ণ।

প্রযোজনা-সংক্রান্ত টীকা

১. দৃশ্যসজ্জা এমন হবে যেন দর্শক কখনও না ভাবেন তাঁরা মধ্যযুগীয় ইতালী কিংবা ভ্যাটিকানে বসে আছেন। দর্শক যেন সব সময় সচেতন থাকেন তাঁরা থিয়েটারে বসে রয়েছেন।

২. দৃশ্যসজ্জায় পশ্চাৎপট গ্যালিলাই-এর পরিপ্রেক্ষিত ছাড়াও আরো অনেক কিছু তুলে ধরতে হবে। দৃশ্যসজ্জা অবশ্যই ঐতিহাসিক প্রেক্ষাপটকে কল্পনায় ও শিল্পসম্মতভাবে তুলে ধরবে। কিন্তু এসব সত্ত্বেও এটি হবে নেহাতই পশ্চাৎপট।

৩. আসবাবপত্র ও মঞ্চে ব্যবহৃত জিনিসপত্রে থাকবে বাস্তববাদী এবং বিশেষভাবে সামাজিক-ঐতিহাসিক মাধুর্য। পোশাক-পরিচ্ছদ হবে বৈশিষ্ট্যপূর্ণ এবং সেখানে থাকবে ব্যবহারের ছাপ। অতীতের ফ্যাশান যেহেতু সহজে দৃষ্টিগোচর হয় না, তাই পরিচ্ছদে সামাজিক ভেদ স্পষ্ট করে তুলতে হবে। রঙের দিকে বিশেষ নজর দিতে হবে।

৪. চরিত্রদের গ্রুপিং ঐতিহাসিক চিত্রের আভাস দেবে। প্রযোজক এ ব্যাপারে ঐতিহাসিক শিরোনামা ব্যবহার করতে পারেন।

৫. নাট্যক্রিয়া হবে গতিশীল। অভিনেতাদের হাঁটা চলা বা দাঁড়িয়ে থাকা বা বিশেষ কোনো ভঙ্গী সব কিছুই অর্থবহ হবে। চরিত্রদের গতিবিধি হবে সম্পূর্ণ বাস্তবধর্মী ও স্বাভাবিক।

৬. গীর্জার অধিকর্তাদের অভিনয়ভঙ্গী বাস্তবধর্মী হবে। তাঁদের ব্যঙ্গ করা কোনোমতেই উদ্দেশ্য নয়। এঁরা অনেকটা বর্তমান যুগের ব্যাঙ্কমালিক ও সেনেটরদের মত।

৭. গ্যালিলাই- এর চরিত্রচিত্রণে অভিনেতার একাত্ম হবার কোনো চেষ্টা থাকবে না বরং দর্শককে সে সম্বন্ধে সমালোচকের দৃষ্টিভঙ্গী অবলম্বনে দর্শককে সাহায্য করতে হবে।

৮. প্রযোজনায় ঐতিহাসিক গুরুত্ব যত আরোপ করা হবে, ততই দৃশ্যগুলি গভীরভাবে অভিনীত হবার সুযোগ থাকবে।

ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে

'প্যারিসের-জনগণের চরম প্রতিকূল অবস্থার সঙ্গে নিজেদের মানিয়ে নেওয়া কি অসীম ক্ষমতা! কি ঐতিহাসিক নেতৃত্ব! কি অসীম স্বার্থত্যাগ! দীর্ঘ ছ'মাস যাবৎ ক্ষুধার উৎপীড়ন এবং বিদেশী শত্রুর চেয়ে দেশীয় শত্রুদের বিশ্বাসঘাতকতার নির্মম পীড়নের মুখোমুখি হয়েও এই জনগণ প্রুশীয় বেয়নেটের সামনে মাথা তুলে দাঁড়ান, যেন ফ্রান্স ও জর্মনীর মধ্যে কোনো যুদ্ধই হয়নি; যেন শত্রু প্যারিসের দরজায় দাঁড়িয়ে নেই। ইতিহাসে এই মহত্বের কোনো নজীর নেই, এই বিশালত্বের কোনো উদাহরণ নেই। তাঁরা পরাজয়বরণ করলেন তাঁদের সততা ও সংবিবেকের দোষে। প্যারিসের জাতীয় রক্ষী বাহিনী যখন স্বয়ং পশ্চাৎপসরণ করল তখনই অবিলম্বে এঁদের ভের্সাই যাত্রা করা উচিত ছিল। এই সঠিক ও গুরুত্বপূর্ণ সিদ্ধান্তটি সংবিবেকের দংশনে অবহেলিত হয়। কম্যুনার্ডরা গৃহযুদ্ধের সূচনা করেন নি; কিন্তু শয়তান, মাতৃগর্ভের লজ্জা থিয়ে কি প্যারিসকে নিরস্ত্র করার মাধ্যমেই গৃহযুদ্ধের ইন্ধন যোগান নি? দ্বিতীয় ভ্রান্তি—জাতীয় রক্ষীবাহিনীর কেন্দ্রীয় কমিটি কম্যুনের পথ প্রশস্ত করতে গিয়ে অনেক আগেই ক্ষমতা হস্তান্তর করেন। এটিও সংবিবেকের দংশনের তাড়না। যাই হোক, প্যারিসের জনগণের অভ্যুত্থান যদিও পুরনো সমাজের শয়তান নেকড়ে ও ঘৃণ্য কুকুরদের দ্বারা বিধ্বস্ত হয়, তবু এটি প্যারিসের জুন অভ্যুত্থানের পর আমাদের পার্টির এক গুরুত্বপূর্ণ ও গৌরবোজ্জ্বল অধ্যায়। প্যারিসের অধিবাসীরা যেন জর্মন-প্রুশীয়দের পবিত্র রোমান সাম্রাজ্যের স্বর্গে ক্রীতদাসদের সাহায্যে ঝটিকাপ্রবাহ বইয়ে দিলেন।'

কার্ল মার্কস: ডাঃ কুগেলমান-কে লেখা চিঠি ১২ই এপ্রিল ১৮৭১

'১৮ই মার্চ ভোর তিনটেয় শ্রমিক এলাকায় অবস্থিত কামানগুলি বাজেয়াপ্ত করার উদ্দেশ্যে সৈন্যবাহিনীর বিভিন্ন ডিভিশন প্রায় সব দিকেই যাত্রা করে। প্রায় সমস্ত এলাকাতেই কামানগুলির ওপর

আচমকা হামলা হয়। ইতিমধ্যে শহরের মফস্বল অঞ্চল জেগে ওঠে, দোকানপাট খোলা হতে থাকে। লোকে সেনাবাহিনীকে চোখে আঙুল দিয়ে দেখিয়ে দেন কারা জনগণের শত্রু। এই আক্রমণের ফলে, ১৮ই মার্চ থেকে মহিলারা ইস্পাত দৃঢ় হয়ে ওঠেন। তাঁরা অত্যাচারের দ্বিবিধ বোঝা বয়ে বেড়ান এবং পুরুষদের সাহায্য ছাড়াই এগিয়ে যান। মহিলারা সৈন্তদের ঘিরে ফেলেন এবং কামানগুলির নিরাপত্তার খাতিরে বলেন :

'তোমরা যা করছ, তা লজ্জাকর।'

সৈন্তরা নীরব হয়ে যান। এই অবস্থা দেখে জনৈক নিম্নপদস্থ অফিসার বলেন :

'ভদ্রমহিলাবৃন্দ, আপনারা এ জায়গা ছেড়ে চলে যান।'

তাঁর কণ্ঠস্বরে কড়া আদেশের সুর না থাকায় মহিলারা কেউ জায়গা ছেড়ে যান না। এর মধ্যে জাতীয় রক্ষীবাহিনীর কিছু লোক এসে পড়েন রু দ্যুদেভিল-এর এলাকায়। তাঁরা সেখানে এসে দেখেন অক্ষত অবস্থায় দুটি নাকাড়া পড়ে রয়েছে ও বিপদ সংকেত হিসেবে তাঁরা সেগুলি উন্মত্তের মত বাজাতে থাকেন। সঙ্গে সঙ্গে জাতীয় রক্ষীবাহিনীর এক বিশাল দল বন্দুক উঁচিয়ে এসে পড়েন। অন্যদিক থেকে রু রোসিয়ে ধরে মহিলারাও এসে পড়েন বাচ্চাদের হাত ধরে। জেনারেল ল্যকম্ৎ যখন দেখেন তাঁর বাহিনী চারিদিক থেকে ঘেরাও হয়ে গেছে, তখন তিনি তিনবার গুলি চালাবার হুকুম দেন। সৈন্যবাহিনী কিন্তু সে হুকুম অমান্য করে পায়ের কাছে বন্দুক নামিয়েই রাখেন। এই ঘটনায় জাতীয় রক্ষী-বাহিনীর সঙ্গে সৈন্যদের বন্ধুত্বপূর্ণ সম্পর্ক স্থাপিত হয়। ল্যকম্ৎ ও তাঁর অফিসাররা গ্রেপ্তার হন। জেনারেল পাতুরেল ল্য গলেত্-এ অবস্থিত কামানগুলি বাজেয়াপ্ত করতে গিয়ে রু লেপি সড়কে এক বিরাট জনতার মুখোমুখি হন। জনতা ঘোড়াগুলিকে ঘেরাও করে, দড়ি কেটে, কামানগুলি নিজ নিজ জায়গায় ফিরিয়ে নিয়ে আসেন।

বেলেভিল, লুক্সেমবুর্গ, শ্যমন এলাকায় সৈন্যবাহিনীর সঙ্গে জাতীয় রক্ষীবাহিনীর ভ্রাতৃত্বমূলক ঐক্য সংগঠিত হয়।

বেলা ১১টা নাগাদ জনগণ সর্বত্র কামানের ওপর আচমকা আক্রমণ প্রতিহত করেন এবং তাদের সমস্ত কামানগুলির নিরাপত্তা সুরক্ষিত করেন। মাত্র দশটি কামান হৃত হয়, কিন্তু হাজার হাজার বন্দুক হস্তগত করা হয়।—প্রত্যক্ষদর্শীর বিবরণ প্রস্পের লিসাগোরে

ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে

সমাজ ও থিয়েটারের অসামান্য এপিক দৃষ্টিভঙ্গী

১৯৪৭ সালের সুইট্‌জারল্যাণ্ডে 'ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে' নাটকটি লিখিত হয়। এই নাটকে ইতিহাসের কাব্যিক বিশ্লেষণের মাধ্যমে, ব্রেশ্‌ট জীবনকে সুষ্ঠু ও সুসংবদ্ধভাবে গড়ে তোলার উদ্দেশ্যে এক প্রস্তাব উত্থাপন করেন। শিল্প-সংস্কৃতির ক্ষেত্রে বৈজ্ঞানিক চিন্তাবিদ্‌রা বলবেন, ব্রেশ্‌ট এই নাটকের দ্বারা বুর্জোয়া সমাজব্যবস্থার বৈপরীত্যে এক নতুন সমাজব্যবস্থার পতাকা উড্ডীন করার উদ্দেশ্যেই এই প্রস্তাব দেন। কিন্তু এটি হবে এক অত্যন্ত সংকীর্ণ দৃষ্টিভঙ্গী। ভিশ্‌নেভস্‌কি-র 'অপটিমিস্‌টিক ট্রাজেডি' নাটককে বাদ দিলে, ব্রেশ্‌ট-এর উক্ত নাটক অ্যালিয়েনেশন-এর এক বিশাল উদাহরণ হিসেবে চিহ্নিত। তীক্ষ্ণতম সমালোচনা সহকারে এক পরাজয়ের ঘটনাকে বিবৃত করা হয়েছে, যার ফলে এক যথার্থ আশাবাদ সঞ্চারিত হয়, মূল বক্তব্য দাঁড়ায় : পরাজয় এড়িয়ে যাওয়া সম্ভব। লেনিনের বক্তব্য অনুযায়ী নতুন সমাজতান্ত্রিক সম্পর্ক সম্বন্ধে অ্যালিয়েনেশন-এর তাৎপর্য—সমালোচনা ও আত্মসমালোচনার প্রমাণ এ নাটক। এ নাটক ভ্রান্ত ও যান্ত্রিক বক্তব্য নস্যাৎ করে এবং যে সমালোচনা হতাশাবাদের জন্ম দেয়, তা থেকে বিরত করে। দৈনন্দিন জীবনের প্রয়োজনেই ঐতিহাসিক বিষয়-বস্তুর এই মুখোশ উন্মোচনের প্রয়োজন। বিশাল ঐতিহাসিক ঘটনাবলী আলোচনাকালে ব্রেশ্‌ট এই সারল্যের কথা বলতেন। শ্রমিকের এক পাত্র মদের চাহিদা যখন প্রত্যাখ্যাত হয় তখন বুঝতে হবে সেই ঐতিহাসিক ঘটনা আগতপ্রায় যা নতুন সম্পর্ক সৃষ্টি করবে। দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদীর চোখে এটি হোলো বস্তুর গতিশীল দ্বন্দ্বের প্রকাশ, যে চেতনা মানুষকে অগ্রগতির পথ দেখাবে। এই উচ্চতম ইতিবাচক চেতনা, শুধুমাত্র বস্তুর ক্ষেত্রেই নয়, বরং, চেতনার তথ্যগত ক্ষেত্রেও দ্বন্দ্বের প্রকাশকে থিয়েটারে তুলে ধরতে হবে। তাই রাষ্ট্রক্ষমতা থেকে সর্বহারাকে বঞ্চিত করার ঐতিহাসিক ঘটনা এক সামগ্রিক প্রাণসঞ্চারের ঘটনা। কারণ নিজেকে ছাড়া তাদের ভয়ের কিছুই নেই।

১৯৫৬ সালে ব্রেশ্‌ট, বেনো বেস্‌ন ও মানফ্রেড ভেক্‌ভের্থ-কে কার্ল মার্কস শহরে স্টেট থিয়েটারে উক্ত নাটক প্রযোজনার জন্য ডেকে পাঠান। প্রাথমিক কার্যকর্মের ক্ষেত্রে তিনি নেতৃত্ব দেন, কিন্তু প্রথম অভিনয় রজনী দেখার সুযোগ পান নি। এই নাট্য প্রযোজনার মূল অসুবিধা ছিল, নাটকের ভঙ্গীগত দিক, যা কম্যুনের ভঙ্গী থেকেই উদ্ভূত। ব্রেশ্‌ট-এর 'ডী মুট্টার' নাটকে যেখানে এক বিপ্লবী পার্টি তার কর্মসূচী অনুযায়ী বিপ্লবের নেতৃত্ব দিচ্ছে, সেখানে বিপ্লবীরা তাঁদের দায়িত্ব ও কর্তব্য সম্বন্ধে সবিশেষ অবগত। তাঁরা নানা অবস্থায় এ কাজ করে চলেছেন। দর্শক যদিও বিপ্লবী ঘটনা সম্বন্ধে অবহিত, কিন্তু মঞ্চের চরিত্র সম্বন্ধে অবগত নন। এপিক থিয়েটারের মূলনীতি হোলো নাটকের চরিত্র ও দর্শকের অনুভূতি কখনই একাত্ম হবে না। এই দৃষ্টিভঙ্গী উক্ত প্রযোজনায় প্রায় অনুপস্থিত। কার্ল মার্কস শহরে ঐ নাট্যানুষ্ঠানের উক্ত প্রযোজকদের এপিক থিয়েটারের মূল নীতি আয়ত্তে ছিল না।

১৯৬১ সালের শেষার্ধে বার্লিনের আন্‌সাম্বল উক্ত নাটকের মহড়া শুরু করেন। নাটক পরিচালনা করেন মানফ্রেড ভেকভের্থ ও ইওআকিম্‌ টেন্‌শের্ট। কার্ল ফন আপেন, কাস্‌পার নেহের-এর পরিকল্পনানুযায়ী নাটকের মঞ্চসজ্জা সৃষ্টি করেন। নাটকের সঙ্গীত রচনা করেন হান্‌স আয়েস্‌লার। সর্বসাকুল্যে ২১২টি মহড়া অনুষ্ঠিত হয়।

বার্লিনের আন্‌সাম্বল প্রযোজিত সংস্করণ

'ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে' নাটকটি নোরডাহল গ্রীগ লিখিত 'ডী নীডারলাগে' অবলম্বনে রচিত হয়। এ বইয়ের কয়েকটি ঘটনা ও চরিত্র পরিবর্তিত হয় এবং বলা উচিত 'ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে' 'ডী নীডারলাগে'-র সম্পূর্ণ বিপরীত। ১৯৫৭ সালের নাটকের যে পাণ্ডুলিপি মুদ্রণের জন্য দেওয়া হয় তা থেকে ব্রেশ্‌ট-এর দৃষ্টিভঙ্গী সুস্পষ্ট হয়ে ওঠে। তিনি এই সংস্করণে ঐতিহাসিক ঘটনার নাটকীয় দিক ও ভ্রান্ত রাজনৈতিক আচরণের দৃষ্টান্তকে এক স্কেচ হিসেবে উপস্থিত করেন। ১৯৫৬ সালের জুলাই/আগস্ট মাসে মৃত্যুর কয়েক সপ্তাহ আগে লিখিত নথিপত্র থেকে প্রমাণ পাওয়া যায়, ব্রেশ্‌ট নাটকে অনেক-গুলি দৃশ্যের ব্যাপক পরিবর্তনের কথা চিন্তা করেন এবং ঘটনা, চরিত্র ও ডায়ালগ সংক্রান্ত পরিবর্তনগুলি কার্যকরী করতে চেষ্টা করেন।

উদাহরণ স্বরূপ ১ম দৃশ্যটি ব্রেশ্‌ট আপাদমস্তক নতুনভাবে চিন্তা করেন। এখানে জাতীয় রক্ষীবাহিনীর শান্তিপূর্ণ বিক্ষোভ মিছিল সোজা সরকারীভবন অভিমুখে যাত্রা করার ঘটনা হিসেবে উপস্থিত করা হয়। কম্যুনের যথাযথ অর্থ উপলব্ধি করার ব্যাপারে গুরুত্বপূর্ণ ধাপ হোলো তার উৎস সম্বন্ধে যথার্থ ধারণা। বুর্জোয়াদের শয়তানসুলভ কর্মকাণ্ড স্পষ্টভাবে তুলে ধরতে গিয়ে দেখান হয়, জনগণের কাছ থেকে গৃহীত অর্থে ক্রীত কামানগুলি অপহরণের চেষ্টা। ফলে বুর্জোয়াদের বিরুদ্ধে সর্বহারা ও মধ্যবিত্তের সমস্ত দ্বন্দ্বমূলক আচরণ এক ঐক্যবদ্ধ আচরণে পরিবর্তিত হয়; তাঁরা এক ঐক্যবদ্ধ বাহিনীতে পরিণত হন। উপরন্তু জাতীয় সংগ্রাম কিভাবে ধাপে ধাপে সামাজিক সংগ্রামে স্বতঃস্ফূর্তভাবে পর্যবসিত হয় তা দেখানো হয়। বিপ্লবীদের মাথায় বিপ্লব ফেটে পড়ে। বার্লিনের আন্সাম্বল-এর নাটকের পাণ্ডুলিপিতে ৩ (ক) থেকে ৩ (চ) দৃশ্যগুলির ক্ষেত্রে, ব্রেশ্‌ট কম্যুনের সহযোদ্ধা অলিভিয়ে লিসাগোরে-র বিবরণী থেকে বৈচিত্র্যপূর্ণ, যথার্থ এবং সত্য ঘটনার সমাবেশ ঘটিয়েছেন উক্ত নাটকে।

কম্যুনের উদ্বোধনী সভায় কম্যুনের মূল আদর্শগুলি ব্ল্যাকবোর্ডের মাধ্যমে উল্লেখ করার ব্যাপারটি-এ নাটকের ব্রেশ্‌ট কৃত প্রাথমিক খসড়া থেকে গৃহীত। নাটকের শেষে এই মূল নীতিগুলির সমালোচনামূলক যাচাই হোলো ব্রেশ্‌ট-এর উদ্দেশ্য। এক্ষেত্রে লক্ষণীয়—'মুক্তির জন্য সংগ্রাম হোলো' প্রকৃত ও একমাত্র দৃষ্টিভঙ্গী যার দ্বারা অন্যান্য নীতিগুলি যাচাই ও কার্যকরী করতে হবে।

বার্লিনের আন্সাম্বলকৃত উক্ত নাটকের প্রযোজনায় ব্রেশ্‌ট-কৃত কয়েকটি টীকাটিপ্পনি ও খসড়া থেকে নাটকের অনেকগুলি চরিত্র সম্বন্ধে গুরুত্বপূর্ণ তথ্য পাওয়া যায়, যেগুলি চরিত্র ও ঐতিহাসিক ঘটনাকে দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদী দৃষ্টিভঙ্গী থেকে ঐশ্বর্যমণ্ডিত করে।

'লঁজেভ্যাঁ-র গ্রেপ্তার' এক অস্থায়ী দ্বিবিধ শাসনব্যবস্থার (জাতীয় রক্ষীবাহিনীর কেন্দ্রীয় কমিটি এবং জেনারেলদের তথাকথিত 'জাতীয় নিরাপত্তামূলক' শাসনব্যবস্থা) চেহারা হিসেবে দেখানো হয়। ১৮ই মার্চ উষাকালে কেন্দ্রীয় কমিটির সভ্য পিয়ের লঁজেভ্যাঁ (দৃশ্য ৩ (ঘ)) গ্রেপ্তার হনএবং কয়েক ঘণ্টা বাদেই ছাড়া পান, কারণ সৈনিকরা বিশ্বাসঘাতক জেনারেলদের কাছ থেকে অস্ত্র কেড়ে নিয়ে তাদের কারারুদ্ধ করেন। (দৃশ্য ৩ (গ))। সৈনিকরা

জেনারেলদের তাদের নিজেদের শত্রু হিসাবেই এ কাজ করেন। তাদের অস্ত্র কেড়ে নিয়ে কারারুদ্ধ করা হয়। (দৃশ্য ৩ (গি))।

লিসাগোরে-র বই ব্যতীত ব্রেশ্‌ট-এর এ নাটকের মূল উৎস হোলো, কম্যুনের স্বপক্ষে ও বিপক্ষে নানা লেখা। প্যারিসের জাতীয় গ্রন্থাগার থেকে এলি রেক্লু্‌স-এর ডায়েরী এবং বুর্জোয়া সাংবাদিক কাতুলে মেন্দেস্‌-এর বিবরণী। এ-ছাড়া ১৮৭০ সালে লুক্‌সেম্‌বুর্গ-এর জনৈক সাংবাদিকের পুত্র এন. স্টেফিনের স্মৃতিকথা যিনি প্যারিসে এক আত্মীয়ের কাছে আসেন এবং জাতীয় রক্ষীবাহিনীতে যোগদান করেন। অবরুদ্ধ প্যারিসে জনৈক জর্মন সাংবাদিক জি. স্নাইডের এর চিঠিপত্র ও প্রুশিয়ান সামরিক অফিসারদের বিবরণী ও ডায়েরী। কম্যুনের অধিবেশনের ধারাবাহিক বিবরণী; সংবাদ-পত্রের সংবাদাদি; মার্কস, এঙ্গেল্‌স ও লেনিনের বিভিন্ন লেখা; এবং পূর্ব জর্মনী, ফ্রান্স, ও সুইট্‌জারল্যাণ্ড থেকে প্রকাশিত কম্যুন সম্বন্ধে নতুন গবেষণা-গত তথ্য ও বিবরণী।

'ডী টাগে ডেঅর্‌ কম্যুনে' নাটকটি হোলো বিভিন্ন উৎস থেকে গৃহীত তথ্যের মাধ্যমে প্রতিটি দৃশ্যের তাৎপর্য ও অর্থ সম্বন্ধে ব্রেশ্‌ট-এর দৃষ্টিভঙ্গী। কম্যুনের গুরুত্বপূর্ণ দ্বন্দ্বসমূহ সম্বন্ধে এ নাটক ব্রেশ্‌ট-এর দৃষ্টিভঙ্গী যা তার পরাজয় ও অবলুপ্তি সূচিত করে। নাটকে ব্রেশ্‌ট পারিবারিক জীবনের দৃষ্টি-ভঙ্গী থেকে ঘটনা বিবৃত করতে চেয়েছেন, যে পরিবার নিজের নিরাপত্তার তাগিদে কম্যুনের সমর্থনে এগিয়ে আসে, এবং শেষে কম্যুনের পরাজয়ের পর পুনরায় একাই ব্যারিকেডে এসে দাঁড়ায়। এর ফলে এ নাটকে রাজনৈতিক কার্যকারণের কাছে অন্য সব কিছু গৌণ করা হয়েছে। কাহিনীগত দিক এখানে আরো সুস্পষ্ট করে তোলা হয়েছে যেন কম্যুনের পরাজয়ের ব্যাপারে গুরুত্বপূর্ণ ত্রুটিগুলি নজরে পড়ে।

'ডী টাগে ডেঅর্‌ কম্যুনে' নাটকটি নিয়ে কাজ করার ক্ষেত্রে সবচেয়ে অসুবিধাজনক ব্যাপার হোলো, হাতে পাওয়া সমসাময়িক ত্রুটিপূর্ণ কাহিনীকে সাজিয়ে-গুছিয়ে নেওয়া নয়, বরং তার তাৎপর্য খুঁজে বার করা। কোনো একটি বাক্য, যেটি অনেক সময় একটি ঘটনার মেরুদণ্ড হিসাবে গণ্য করার

মত। এক্ষেত্রে, ব্রেশ্‌ট যেসব উৎস ব্যবহার করেছেন সেগুলি মাসাধিককাল ধরে তন্নতন্ন করে খুঁজে পাওয়া গেছে।

দর্শকের চোখে এ নাটকের কয়েকটি ঘটনা সম্বন্ধে বিভ্রান্তিকর সিদ্ধান্তের অবকাশ রয়েছে; যেমন প্রথম দৃশ্যে সরকারী ভবন অভিযানকে অভ্যুত্থানের সূত্রপাত হিসেবে গণ্য করা। আসলে ঘটনা ছিল এই অভিযানকে হত্যার তাণ্ডবলীলায় শুরু করে দেওয়া হয়। দ্বিতীয়তঃ দর্শকের চোখে মাদাম কাবে-কে বিপ্লবী জাতীয় রক্ষীবাহিনীর দ্বিধাহীন সমর্থক হিসেবে গণ্য করা; তৃতীয়তঃ জাতীয় রক্ষীবাহিনীকে স্থায়ী সরকারী ফৌজ হিসাবে ভুল করা, চতুর্থতঃ কম্যুনের কেন্দ্রীয় কমিটিকে কম্যুন হিসেবে গণ্য করা, এবং এর ফলে কেন্দ্রীয় কমিটির ভ্রান্তি সুস্পষ্ট হবে না, কারণ জাতীয় রক্ষীবাহিনীর কেন্দ্রীয় কমিটি কর্তৃক অত দ্রুত এক নির্বাচিত কম্যুনের হাতে তুলে দেওয়া এক চরম ভ্রান্তিজনক কাজ হিসেবে চিহ্নিত। এই সমালোচনায় নিহিত রয়েছে ব্রেশ্‌ট-এর মূল বক্তব্য যা তিনি তাঁর টীকা-টিপ্‌পনির মাধ্যমে বলতে চেয়েছেন।

ব্রেশ্‌ট-এর পরীক্ষা-নিরীক্ষার ঢেউ আমাদের কাছে দাবি করে শ'য়ে থেকে হাজার প্রশ্নে আসতে, সর্বদা নতুন ভাবে ভাবতে। নাট্যকার-পরিচালক ব্রেশ্‌ট সর্বদা বলতেন দর্শক থিয়েটারে শেখার জন্য প্রস্তুত, যদি অবশ্য শিক্ষার ব্যাপারটি আমোদসূচকভাবে উপস্থিত করা যায়।

ব্রেশ্‌ট-এর সহকারীরা তাঁর সামনে মাদাম কাবে-র ইতিহাস মোটামুটি নিম্নলিখিত ভাবে বলতে চেষ্টা করছিলেন।

১৮৭১-এর অবরুদ্ধ প্যারিসে ছোট ও বড় ব্যবসা আর বাজার জমাতে পারছিল না। জাতীয় রক্ষীবাহিনীর স্থানীয় নিয়োগ দফতর হিসেবে ব্যবহৃত একটি ছোট্ট কাফে-তে বসে এক হৃষ্টপুষ্ট ভদ্রলোক অভিযোগ করছিলেন, অযথা অকারণ যুদ্ধবিগ্রহের বিরুদ্ধে। মাদাম কাবে-র গলায় তাঁর বেকার ছেলে ঝুলছে এবং তাঁর তৈরী তেরঙা বুকে ঝোলাবার ব্যাজগুলোর আর বাজার নেই কারণ জাতীয় রক্ষীবাহিনীতে নতুন নিয়োগ বন্ধ। সৌভাগ্য-বশতঃ তিনি দেখেন একদল সদ্য যুদ্ধ-প্রত্যাগত জাতীয় রক্ষীবাহিনীর লোক। তাদের মধ্যে রয়েছে তাঁর ভাড়াটে। অর্থনৈতিক প্রতিকূলতার চাপে লোকগুলি নুয়ে পড়েছেন। মাদাম কাবে সরকারের কাছে বকেয়া

ভাড়া দাবি করেন। কিন্তু ফ্রাঁসোয়া বকেয়া ভাড়া দিতে অক্ষম কারণ তার বেতনও সরকার বকেয়া রেখেছেন; তার কাছে এক গেলাস মদের দামও নেই, উপরন্তু সে আহত। জাতীয় রক্ষীবাহিনীর ভয়ে পলাতক স্থূলকায় ভদ্রলোক কর্তৃক অর্ডার প্রদত্ত কিন্তু পরিত্যক্ত মুরগীর রোস্ট মাদাম কাবেকে ঘুষ দিয়ে ফ্রাঁসোয়ার কমরেডরা কাজ হাসিল করতে সক্ষম হন। কথাপ্রসঙ্গে মাদাম কাবে উপস্থিত সকলকে জানান আজ তাঁর বিশেষ কিছু খাওয়াই জোটেনি। এই ভোজপর্ব মাদাম কাবে-র বেকার ছেলে জঁ-র দ্বারা বাধাপ্রাপ্ত হয়। জঁ এসে জানায় যে মাদাম কাবে-র তৈরী তেরঙা ব্যাজগুলো সরকার আর কিনবেন না কারণ নতুন শ্রমিক ব্যাটালিয়ন গড়ার পরিকল্পনা সরকার বাতিল করেছেন এবং জাতীয় রক্ষীবাহিনীর জন্য রংরুট নিয়োগ বন্ধ হয়ে গেছে। অর্ধভুক্ত মুরগীর রোস্ট মাদাম বাস্কেটে পুরে ফেলেন, কারণ জাতীয় রক্ষীবাহিনীর সভ্যরা তাঁকেও বিশ্বাসঘাতক সরকারের বিরুদ্ধবাদী হিসেবে দলভুক্ত করে নেন। তাঁরা মিছিল করে সরকারী ভবন অভিমুখে প্রতিবাদ জানাতে যান। তাঁরা চীৎকার করে প্রুশিয়ার সঙ্গে শান্তি স্থাপনের প্রস্তাব ঘোষণা করতে থাকেন। শাসকশ্রেণী এই প্রতিবাদ বিদ্রোহ হিসেবে গণ্য করে। জাতীয় সরকারের প্রত্যক্ষ বিশ্বাস-ঘাতকতায় সর্বহারা বন্দুক ঘুরিয়ে ধরে বিশ্বাসঘাতক সরকারের বিরুদ্ধে। জাতীয় সংগ্রাম সামাজিক সংগ্রামে পরিণত হয়। বিপ্লব······

সহকারীদের ব্রেশ্‌ট বলে ওঠেন: 'দাঁড়াও দাঁড়াও। অত তাড়াহুড়ো কোরোনা। আমি ব্যাপারটা ঠিক বুঝতে পারলাম না। কে এই পরিণতি ঘটায়? বুর্জোয়ারা সর্বহারাকে জাতীয় নিরাপত্তার স্বার্থে অস্ত্রে সজ্জিত করে এবং সর্বহারা জাতীয় সমস্যার সমাধানে এগিয়ে যান। এই নিরাপত্তার ব্যাপারে বুর্জোয়া যখন বিশ্বাসঘাতকতা করে, তখন সর্বহারা বিক্ষোভের দ্বারা বুর্জোয়াকে তাদের কর্তব্য সম্বন্ধে সচেতন করতে উদ্যত হয়। কিভাবে এই সামাজিক সংগ্রামের অগ্রগতি হয়, সেটা তোমরা ছেড়ে যাচ্ছ।'

সহকারীরা উত্তরে বলেন: 'এই পরিণতি ঘটে ৩য় দৃশ্যে। এখানে ঘটে গণ-অভ্যুত্থান।'

ব্রেশ্‌ট ।। '৩য় দৃশ্যে আসলে কী ঘটছে ?'

অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ প্রশ্ন। পরিচিতকে না চেনার শিল্পভঙ্গী ব্রেশ্‌ট অসাধারণভাবে আয়ত্ত করেছেন পরিচিতকে তিনি বিচ্ছিন্ন করে এমনভাবে আমাদের সামনে তুলে ধরেন যে সেটি নতুনভাবে নতুন অর্থ নিয়ে আমাদের উপলব্ধি হয়।

১৮ই মার্চ ভোর পাঁচটায় একদল মহিলা এক রুটির দোকানের সামনে সরকার কর্তৃক শাদা রুটি বিলোনোর ব্যাপারটি সন্দেহের চোখে দেখেন। হাতে রুটি নিয়েই তাঁরা লক্ষ্য করেন একদল সরকারী সৈনিক তাদের কামানগুলি চুরি করার ধান্ধায় হাজির। ফলে,জাতীয় রক্ষীবাহিনীর ফ্রাঁসোয়ার সঙ্গে সরকারী সৈন্যবাহিনীর ফিলিপ-এর দ্বন্দ্বযুদ্ধের অবস্থা উপস্থিত হয়। এঁরা দুজন সহোদর ভাইও বটে। মাদাম কাবে-র হস্তক্ষেপে এতে বাধা পড়ে এবং এই সুযোগে উপস্থিত মহিলাবৃন্দ সৈনিকদের সঙ্গে বন্ধুত্ব পাতিয়ে কামানের নিরাপত্তা সুনিশ্চিত করেন। মহিলাবৃন্দ জাতীয় রক্ষীবাহিনীর সদস্যবৃন্দ ও সৈনিকরা সমবেতভাবে সরকারীভবন অভিমুখে অগ্রসর হন। বিপ্লব শুরু হয়। চতুর্থ দৃশ্য দেখায় কেন্দ্রীয় কমিটি নিজেকে গঠনোদ্যত। দর্শকরা মঁসিয়ে থিয়ে-র কার্যকলাপ সম্বন্ধে অবাক হন। যদি বলা যায় মহিলারা সরকারের শাদা রুটিকে রাজনৈতিক শাদা রুটি হিসেবে দেখেন এবং শুধুমাত্র ক্ষুধানিবৃত্তির মাধ্যম হিসেবে না দেখেন, তাহলে কি এটি এই দৃশ্যের পক্ষে একটি উপযোগী বক্তব্য ?

ব্রেশ্‌ট হতাশ হয়ে কথাটা শোনেন।

যদি আমরা আরো তলিয়ে দেখি, তাহলে এমনও ভাবা যেতে পারে যে মহিলারা নিজেদের মধ্যে সরকারের প্রতিটি রুটিকে সন্দেহের চোখে দেখেন। তার ফলে দৃশ্যটি সরকার সম্বন্ধে এক পরিচিত অবিশ্বাসকেই প্রতিপন্ন করবে। আসলে থিয়ে রুটি বিলোন, কামান চুরি করার জন্য।

ব্রেশ্‌ট চশমাটি নাকের ডগায় এনে তীক্ষ্ণ চোখে নাটকের ঐ অংশটি পড়েন। তারপর কলম নিয়ে খস্‌খস্‌ করে কি লেখেন এবং দ্রুত কয়েকটি লাইন টানেন এবং নাটকটি সহকারীদের হাতে দেন। কয়েকটি ছোটখাট সংস্কারের মাধ্যমে দৃশ্যটি আপাদমস্তক নতুন চেহারা নেয়।

রুটির দোকানের সামনে দণ্ডায়মান মহিলারা গোড়াতেই অবিশ্বাসসূচক ভঙ্গীতে শাদা রুটি সম্বন্ধে বক্তব্য রাখেন। শিক্ষিকা জেনেভিভ্ তীক্ষ্ণ যুক্তির মাধ্যমে এক রাজনৈতিক বক্তব্য রাখেন। সরকারের কামান আত্মসাৎ করার ঘটনাকে কেন্দ্র করে পরস্পরবিরোধী মানুষগুলো সরকারের বিরুদ্ধে এক ঐক্যবদ্ধ ফ্রণ্টে সমবেত হন।

সহকারীরা স্ক্রিপ্‌টে তৃতীয় দৃশ্যের পরিবর্তনগুলি লিখে নেন।

ব্রেশ্‌ট নানাকথার ফাঁকে কখন আবার কম্যুন সম্বন্ধে বলতে শুরু করেছেন সহকারীরা তা খেয়ালই করেন নি। তিনি বলেন, কাহিনীটি সর্বদা সোজাসুজি বলতে হবে, ঘুরিয়ে নয়। উদাহরণ:

'সীবন কর্মী মাদাম কাবে প্রতিদিন জাতীয় রক্ষীবাহিনীর নিয়োগ দফতর ছোট কাফে-টিতে তাঁর তেরঙা চাপরাশগুলি নিয়ে আসেন। তাঁর বেকার ছেলে জাঁ, কাফে-তে বসা জনৈক স্থূলকায় ভদ্রলোকের কাছে কাজের আশ্বাস প্রত্যাখ্যান করে। জাতীয় রক্ষীবাহিনীর একটি ছোট দল সত্ত যুদ্ধ থেকে ফিরছে। বকেয়া মাইনের দাবিতে তাঁরা সরকারী দফতরে যাবেন মিছিল করে বিক্ষোভ জানাতে। স্থূলকায় ভদ্রলোক দেশ-প্রেমিক, যুদ্ধকালীন অবস্থায় ব্যক্তিগত সুখসুবিধা নিয়ে বেশী মাতামাতি দেখে কটূক্তি করেন।......ইত্যাদি।

চরিত্র প্রসঙ্গে

'ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে' নাটকটিকে চরিত্রদের পরিপ্রেক্ষিত থেকে লক্ষ্য করাটা খুবই আকর্ষণীয় ঘটনা। ১৮৭১ সালের ১৮ই মার্চ, প্যারিসে যে মানুষগুলি সরকারী দপ্তরের সামনে শাসকশ্রেণীকে বিতাড়িত করে 'কম্যুন দীর্ঘজীবী হোক' বলে লাখে লাখে কণ্ঠ মিলিয়েছিলেন তাঁরা কারা? কারা ছিলেন এই অভিযানের নেতৃত্বে? বুর্জোয়াদের ভাষায়, তাঁরা হলেন মুষ্টিমেয় কিছু লোক, যাঁদের নাম পরবর্তীকালে বিচারাধীন অপরাধীর ফর্দে পাওয়া যায়। এই 'নামগোত্রহীন'-রা কি কারণে এই ঐতিহাসিক ঘটনা ঘটালেন? দর্জি, কর্মকার, সাংবাদিক, মুদ্রকরা নিজেদের সরকার গঠনে বুর্জোয়াদের কামানের মুখে মৃত্যুকে উপেক্ষা করে কি কারণে এগিয়ে গেলেন? বুর্জোয়ারা যাদের

শেষ রক্তবিন্দু পর্যন্ত চুষে নিয়েছিলেন, সেই জনতা কোথায় পেলেন এই উদ্দীপনা ? যে চিন্তায় চিন্তাবিদরা একশো বছর আগে মিথ্যাই মাথা কুটেছেন সেই চিন্তা কার্যে রূপান্তরিত করতে জনতা কোথায় পেলেন উদ্দীপনা ? বুর্জোয়া কর্তৃক 'নামগোত্রহীন' আখ্যায় ভূষিত এই মানুষগুলি মাত্র ৭৩ দিনে মানুষের মর্যাদার জন্ম যা করেছেন, বিগত আট শতাব্দীতে কোনো শাসনব্যবস্থা তা করতে পারে নি। উদাহরণতঃ শিক্ষাব্যবস্থার সংস্কার, কারখানায় সমবায় শ্রমপদ্ধতি, মুদ্রার সমবণ্টন, ত্রিস্তর শাসনব্যবস্থার প্রয়োগ, গণফৌজের-সংগঠন, স্বাস্থ্য ব্যবস্থা সংক্রান্ত নিয়মকানুনের পরিবর্তন, রাস্তাঘাটে যথাযথ আলোর ব্যবস্থা ইত্যাদি। প্যারিস থেকে ক্ষমতাচ্যুত হয়ে ভের্সাই-এ পলাতক বুর্জোয়ারা এই তথ্য জেনে বিশেষ বিচলিত হন যে জনগণ তাঁদের ছাড়াই রীতিমত ভালো আছেন। অনেকের চোখেই শোষিত থেকে বিপ্লবীতে উন্নীত হওয়ার অর্থ ছিল সস্তায় মদ্য পান, যা অতীতে কাফের মালিকরা দিতে অস্বীকৃত হন। তবু মুখে 'কম্যুন দীর্ঘজীবী হোক' শ্লোগান ছিল এক সার্বজনীন ঘটনা। বুর্জোয়ারা ক্রু শহরে যে অত্যাচার ও নির্যাতন চালায় তার ফলে অসংখ্য মানুষ মমার্ত-র বেলেভিল্ এবং শমন্-এর পাহাড়ী এলাকা থেকে হামাগুড়ি দিয়ে পালিয়ে প্রাণরক্ষা করেন। শেষ নিঃশ্বাসের সঙ্গে তাঁরা এক নতুন শিক্ষালাভ করেন; যা মার্কস আগেই বুর্জোয়াদের চরিত্র বিশ্লেষণ করে বলেছিলেন; সে শিক্ষা হোলো বুর্জোয়ারা নিজেরাই নিজেদের কবর খুঁড়ে চলেছে; কম্যুন তার ধ্বংসস্তূপ। তাদের শক্তি কোনো অংশে কম ছিল না কিন্তু সে শক্তি সংগঠিত করার ব্যাপারে দুর্বলতা ছিল। বিপ্লবী সাহসিকতার কি সার্থকতা যদি না তা সম্যক যত্নসহকারে ব্যবহৃত হয় ? গণশাসনের ভিত্তিস্থাপনের উদ্দীপনায়, এ শাসনের নিরাপত্তার প্রয়োজনে অতীতের বর্বর সমাজব্যবস্থার সমস্ত প্রতিষ্ঠান-গুলিকে কবর দেওয়া এবং নানা আন্তর্জাতিক মহলের সতর্কবাণী অশ্রুতই থেকে যায়। কিন্তু ৭৩ দিন সমস্ত জনগণের কাছে জীবন যে অর্থ নিয়ে হাজির হয়েছিল, মৃত্যুর পূর্বমুহূর্তেও তাঁরা সে ধারণা আঁকড়ে ধরে শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেন। ব্যারিকেড ছেড়ে নিরাপদ আশ্রয়ে আত্মগোপন করার ঘটনা প্রায় ঘটেনি বললেই চলে। প্যারিস অজেয় হিসেবে রয়ে গেল। সেই প্যারিসের ভয়াবহ অগ্নিকুণ্ড থেকে যে কথা ভেসে এসেছিল তা হোলো :

'মনে রেখো, যতদিন বিপ্লব চলবে ততদিনই
জীবন ; কৃষকের থাকবে জমি, শ্রমিকের যন্ত্র,
সকলের থাকবে কাজ।'

উক্ত 'নামগোত্রহীন' লোকগুলি ১৭ দিন যাবৎ সদর্পে তাঁদের নাম ঘোষণা করেন। ব্রেশ্‌ট-এর চোখে যে কোনো এক সাম্রাজ্যের মূল্যের পরিমাপ হোলো জনগণের চেতনা ও জ্ঞান। মানুষকে শোষণ নামক রোগের হাত থেকে মুক্তির জন্য এটাই ব্রেশ্‌ট-এর প্রেসক্রিপ্‌সন। জনগণের মুক্তির জন্য ব্রেশ্‌ট-এর এটাই নতুন নীতি। সমাজের চাপে ব্যক্তি মুছে যাচ্ছে বলে বুর্জোয়াদের যে চিরন্তন আর্তনাদ তারই বিরুদ্ধে ব্রেশ্‌ট এই নতুন নীতির জয় ঘোষণা করেন। ব্যক্তি সমাজের বিরুদ্ধে নয়, বরং সমাজের মাধ্যমে। সমাজের বহুমুখী কার্যকলাপ কোনো ব্যক্তির মাধ্যমে জয় করা অসম্ভব।

রু পিগাল-এর ছোট্ট কাবেপরিবার ঐতিহাসিক ঘটনায় প্রয়োজনে নিজেদের প্রয়োজন গৌণ করে এগিয়ে আসেন এবং ১৭ দিনে এই বিশাল ঐতিহাসিক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে এই ছোট্ট পরিবারের প্রতিটি মানুষ এমনভাবে বিকাশ লাভ করেন যার ফলে ব্যক্তির মাধ্যমে ঐতিহাসিক ঘটনা উন্মোচিত হয়। উদাহরণস্বরূপ নিজের ভাই ফিলিপকে গুলি করে হত্যা করতে যাবার সময় ফ্রাঁসোয়ার প্রার্থনায় থাকবে ঐতিহাসিক তাৎপর্য। পদার্থবিদ্যা শিক্ষার সুযোগ পাবার জন্য ফ্রাঁসোয়া পাত্রীদের বিদ্যালয়ে যেতে চায়, যেন পদার্থবিদ্যার ফলে সে পাত্রীদের মানসিকতা, ধ্যানধারণা অস্বীকার করতে সক্ষম হয়। কম্যুনের চরম পরাজয়ের ফলে সে পুনরায় ঐ পশ্চাৎপদ চিন্তার শিকার হবে। ভের্সাই-এর সৈন্যদের গোলাবর্ষণের সামনে মৃত্যুকে আলিঙ্গন করায় মুখে ফ্রাঁসোয়া প্রার্থনা করে। ব্যক্তিগত আত্মাহুতির পাশে ঐতিহাসিক দিকটাও পরিচিত হয়ে ওঠে। কিংবা, মোহাচ্ছন্ন জঁ্য, ১৭ দিন ব্যাপী কম্যুনের ভ্রান্তিমূলক পরিণতিতে বিচলিত ও বিভ্রান্ত। বিপ্লব সম্বন্ধে যথাযথ ধারণার অভাবের ফলে জঁ্য, এক নবজাতকের আবির্ভাব সূচিত করে যখন তার সঙ্গী কমরেডরা নতুন এক রাষ্ট্র গড়ে তুলছে। শেষে তার মোহমুক্তি ঘটে এবং প্রকৃত বিপ্লবীর মত সেও বিশ্বাস করে যেখানে লড়াই সেখানে জয় অনিবার্য। তাই সৈন্যদের ভ্রাতৃত্বের বন্ধনে আবদ্ধ করার চিন্তা করে, কারণ তার মতে তারাও শ্রমিক। বাকরুদ্ধ হয়ে সে যখন

এই সৈন্যদের গুলিতে নিহত হয় তার হাত ঊর্ধ্বে তুলে ধরে এক পতাকা— সেখানে লেখা রয়েছে—'তোমরাও আমাদের মত শ্রমিক।'

মাদাম কাবে সমস্ত মধ্যবিত্তের মতই দোদুল্যমান, যেদিকে হাওয়া বয় তিনি সেদিকে হেলে পড়েন। যেখানে ভাড়া মজুরের প্রশ্ন ওঠে সেখানে তিনি রাগে অগ্নিশর্মা ; যেখানে আগুন আর বিপদ সেখানে তিনি মাথা চাপড়ান। থিয়ে-র গুপ্তচর ও জেনেভিভ-এর প্রেমিক গী সিত্রি-কে গুলি করে হত্যার কাজে তিনি বাধা দেন কারণ সে একজন পরিচিতের প্রেমিক। ভের্সাই-এর সৈন্যবাহিনী যখন গুলিবর্ষণ করে, ভীতভাবে তিনি কম্যুনের দিকে পিছন ফেরেন।

পাপা জাতীয় রক্ষীবাহিনীর সভ্য ; তিনি গৃহযুদ্ধে যোগ দেন যুদ্ধপ্রিয় বলে নয়, বরং তিনি শান্তিকামী তাই। পেশাগতভাবে তিনি রাজমিস্ত্রী। শান্তি প্রতিষ্ঠা তাঁর শেষ কাজ হোলো, তিনি ব্যারিকেডের রাজমিস্ত্রী, যার ওপর তিনি মৃত্যুকে আলিঙ্গন করেন।

'ডী টাগে ডেঅর কম্যুনে' নাটকটিকে কাবে পরিবার ও কম্যুনের ইতিহাস হিসেবে বিচ্ছিন্ন করে দেখা বিশাল ভ্রম। এটি হোলো এক বিশেষ পরিবারেরই প্রতিভূ। কম্যুন এই পরিবারের মানুষগুলিকে তাঁদের অস্তিত্ব ও নিরাপত্তার জন্য নেতৃত্ব দেয়। নানা ভ্রান্তির ফলে যখন কম্যুনের চরম পরাজয় সূচিত হয় তখন পরিবারটি ব্যারিকেডে একা আত্মোৎসর্গে বাধ্য হন।

ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গীর চাবিকাঠি যা সমষ্টি ও ব্যক্তির দ্বান্দ্বিক সম্পর্কের অভিব্যক্তি ; ব্রেশ্‌ট-এর এই নাটক সেই যথার্থ দৃষ্টিভঙ্গীরই প্রকাশ।

"মাত্র কয়েক সপ্তাহে প্যারী কম্যুন মানুষের উন্নতিকল্পে যা করেছে দীর্ঘ আটশো বছরে কোনো শাসনব্যবস্থার পক্ষে তা সম্ভব হয় নি।"

শার্ল দ্য লা ক্লুজ (১৮০৯-১৮৭১)

২০শে মার্চ : এপ্রিল পর্যন্ত শ্রমজীবী মানুষের যাবতীয় বকেয়া ভাড়া মকুব করা হয়, ১৫ফ্রাঁর নীচে সমস্ত বন্ধকী জিনিস, জিনিসের মালিককে প্রত্যর্পণ করা হয়।

২৫শে মার্চ : জুয়া খেলা নিষিদ্ধ হয়, স্থায়ী সৈন্যবাহিনী ভেঙে দেওয়া হয় ; এক গণফৌজের হাতে কম্যুনের নিরাপত্তা অর্পিত হয়। এই ফৌজে ১৯ থেকে ৪০ বছর বয়সের সমস্ত মানুষ অন্তর্ভুক্ত হন।

২৯শে মার্চ : যুদ্ধকালীন বকেয়া ভাড়ার এক চতুর্থাংশ মকুব, যুদ্ধে যোগদানের আবশ্যিক আইন বাতিল করণ, বিভিন্ন পেশার জন্ম দশটি কমিশন গঠন।

২রা-৪ঠা এপ্রিল : পূর্বতন শাসনব্যবস্থায় যেখানে উচ্চপদস্থ কর্মচারীর বেতন ছিল বছরে ৮০,০০০ ফ্রাঁ সেখানে ৬০০০ ফ্রাঁ নির্দিষ্টকরণ, গীর্জাকে রাষ্ট্রব্যবস্থা থেকে বিচ্ছিন্ন করণ, ভের্সাই সরকারের সদস্যদের সম্পত্তি বাজেয়াপ্ত-করণ, কম্যুনের কারণে যুদ্ধে নিহত ব্যক্তির সন্তান-সন্ততিদের লালন পালনের ব্যবস্থা।

৬ই-৮ই এপ্রিল : প্রকাশ্যভাবে গিলোটিন্‌গুলিকে বিনিষ্ট করা, পঙ্গুদের মাসোহারার ডিক্রি কার্যকরী করা, প্যারিসের আভ্যন্তরীণ নিরাপত্তার ব্যাপারে এক কমিশন নিয়োগের আপীল।

৯ই-১১ই এপ্রিল : জাতীয় রক্ষীবাহিনীর মৃত সদস্যদের পরিবারের ভরণপোষণের ব্যবস্থা সংক্রান্ত ডিক্রি, প্যারিসে মহিলা সম্মেলন আহ্বান এবং ভের্সাই-এর শাসকচক্রের বিরুদ্ধে সংগ্রামের প্রয়োজনে এক মহিলা কমিটি গঠন।

১২-১৪ই এপ্রিল : আইনের চোখে দোষীর পদচ্যুতির ডিক্রি কার্যকরী করা।

১৬ই এপ্রিল : পরিত্যক্ত কারখানা ইত্যাদিগুলিকে শ্রমিক ট্রেড-ইউনিয়নের হাতে সমর্পণ করার ডিক্রি।

১৭ই এপ্রিল : চিকিৎসা বিষয়ক বিদ্যালয়গুলি পুনর্গঠনের ডিক্রি।

১৯শে এপ্রিল : ফরাসী জনগণের ঘোষণা (কম্যুনের পরিকল্পনা সংক্রান্ত ঘোষণা), অস্ত্রশস্ত্রের ক্ষেত্রে মিতব্যয়িতার নির্দেশ।

২২শে এপ্রিল : এক বিপ্লবী ট্রাইব্যুনাল স্থাপন।

সব শেষে বলি

শেক্‌সপীয়র-ও মঁলিয়ের-এর মতই ব্রেশ্‌ট ছিলেন এক আপাদমস্তক থিয়েটারের মানুষ। মানব চরিত্রের আপাতবিরোধই ছিল তাঁর নাটকের প্রাণস্পন্দন। সমাজের রাজনৈতিক পরিবর্তন সম্বন্ধে তাঁর অঙ্গীকার তাঁকে মতাদর্শগত দ্বন্দ্বের ক্ষেত্র হিসেবে থিয়েটারকে আপাদমস্তক ঢেলে সাজাতে অঙ্গীকারাবদ্ধ করে; এই থিয়েটার বাস্তব সম্বন্ধে দর্শকের চোখে আঙুল দিয়ে তথ্য ও সমাধানের কার্যকরী মডেল হিসেবে কাজ করবে। তাঁর মধ্যে যে কবি প্রকৃতি ছিল তা সরবরাহ করত মঞ্চ কল্পনা এবং সেই কল্পনা পরিপূরণ করত কবি প্রকৃতি। তিনি নিজেই বলেছেন:

> 'প্রকৃত প্রগতি হোলো যা প্রগতি বা বিকাশ
> সম্ভাব্য করে তোলে কিংবা তা বলপূর্বক
> কার্যকরী করে।'

গ্যালিলাই বা আরকিমিডিস্‌-এর মতই তিনি থিয়েটারকে এক পরীক্ষা-নিরীক্ষার ক্ষেত্র হিসেবে দেখেছেন। এস্‌কাইলাস থেকে শেক্‌সপীয়র সমস্ত নাটকই তাঁর চোখে ছিল পরীক্ষা-নিরীক্ষা। চীনা থিয়েটারের মুখোশ, ভারতীয় থিয়েটারের ভঙ্গী বা গ্রীক নাটকের কোরাস সব কিছুই তাঁর কল্পনাকে মূর্ত করে তুলতে সাহায্য করে।

আমাদের এই শতাব্দীতে ব্রেশ্‌ট-এর কর্মকাণ্ড প্রমাণ করে যে জীবনের

একমাত্র দাবি হোলো কিভাবে জীবনসংগ্রাম শিল্প ও শিল্পীকে উন্নত করে। প্রতিটি শিল্পসৃষ্টির তাৎপর্য সেখানেই যে তা হোলো নিরন্তর সংগ্রামের উৎক্ষেপ।

১৯৫৫ সালে মস্কোয় লেনিন পুরস্কার গ্রহণকালে এক বক্তৃতায় ব্রেশ্‌ট বলেন :

> 'ধনতান্ত্রিক সমাজে মানুষ সারা জীবন অস্তিত্ব বজায় রাখার জন্য পরস্পরের সঙ্গে সংগ্রাম করতে বাধ্য হন। পিতামাতা সন্তানের জন্য এবং সন্তানরা উত্তরাধিকারের জন্য সংগ্রাম করেন ; ছোট ব্যবসাদার তার ব্যবসার খাতিরে অন্য ছোট ব্যবসায়ীর সঙ্গে, এবং তারা সবাই মিলে বড় ব্যবসাদারদের সঙ্গে নিরন্তর সংগ্রামরত। কৃষকরা শহুরেদের সঙ্গে, ছাত্র শিক্ষকের সঙ্গে, জনগণ কর্তৃপক্ষের সঙ্গে, কারখানা ব্যাঙ্কের সঙ্গে এবং ব্যবসায়ী প্রতিষ্ঠান অন্য ব্যবসায়ী প্রতিষ্ঠানের সঙ্গে সর্বদা সংগ্রামরত। তাহলে শেষে কি করে জনগণ এবং জাতি জনগণের ও জাতির সঙ্গে পরস্পর সংগ্রাম না করে পারে? মানুষের স্বাভাবিক প্রবৃত্তি হোলো সে শান্তিকামী। তাই সকলের সঙ্গে সকলের সংগ্রাম পরিবর্তিত হয় সকলের জন্য সকলের সংগ্রামে। যে সমাজের জন্য সংগ্রামরত সে নিজের জন্যও সংগ্রামরত ; এবং যে নিজের জন্য সংগ্রামরত সে সমাজের জন্যও বটে...... ।'

তাই ১৯৩৯ সালে ব্রেশ্‌ট এপিক থিয়েটার সম্বন্ধে যা বলেছিলেন তা আজও যথার্থ :

> '...প্রচেষ্টা চালিয়ে যেতে হবে···কিভাবে থিয়েটার একই সঙ্গে হবে শিক্ষাপ্রদ ও আনন্দ-

দায়ক ? কিভাবে তা অপার্থিব মোহমাদকতা থেকে মুক্ত হয়ে, মোহসৃষ্টির আবাস থেকে অভিজ্ঞতার আবাসে পরিবর্তিত হতে পারে? কিভাবে এই শতাব্দীর পরাধীন অজ্ঞ মানুষ তার স্বাধীনতার তৃষ্ণা ও জ্ঞানের ক্ষুধা নিবৃত্ত করবে ও কিভাবে এই মহান ও ভয়াবহ শতাব্দীর অত্যাচারিত ও বীরোচিত, নিগৃহীত ও সুচতুর, স্বয়ং পরিবর্তনশীল ও দুনিয়াবদলনে-ওয়ালা মানুষ তার নিজের থিয়েটার গড়ে তুলবে, যে থিয়েটার তাকে দুনিয়া ও নিজের ওপর কর্তৃত্ব করতে সাহায্য করবে ?'

—অন এক্সপেরিমেণ্টাল থিয়েটার : ব্রেশ্‌ট

ব্রেশটের জীবনপঞ্জি

১৮৯৮ : ব্রেশ্‌ট আউগসবুর্গে এক অবস্থাপন্ন পরিবারে ১০ই ফেব্রুয়ারী জন্মগ্রহণ করেন।

১৯১৩-১৭ : আউগসবুর্গের উচ্চ মাধ্যমিক স্কুলের ছাত্র হিসেবে ব্রেশ্‌ট কবিতা, আলোচনা ও প্রবন্ধ ইত্যাদি বিভিন্ন পত্র-পত্রিকায় প্রকাশ করেন।

১৯১৭ : মিউনিকে আসেন ডাক্তারীশাস্ত্র অধ্যয়নের জন্য।

১৯১৮ : মিলিটারী হাসপাতালে সহকারী হিসাবে কাজ করেন। এই সময়ে তিনি "লীজেণ্ড ক্রম ডেড্‌ সোলজার্স" কবিতাটি লেখেন।

বিপ্লবের সময় আউগসবুর্গের সৈনিকদের কাউন্সিলের সভায় নির্বাচিত হন।

"বাল" (এক নাটকীয় জীবনী) পরবর্তীকালে বিভিন্ন শহরে অভিনীত হয়।

১৯১৯-১৯২৫ : পড়াশুনা চলতে থাকে। "ট্রমেল্‌ন্‌ ইন ডে অর নাখ্‌ট "(কমেডি) প্রথম অভিনীত হয় ১৯২২ সালে মিউনিকে ; একই সালে "ক্লাইস্ট" পুরস্কার লাভ করেন। "ইম্‌ ডিকিস্‌ট্‌ ডেঅর ষ্টেড্‌টে" নাটকটি মিউনিকে ১৯২৩ সালে প্রথম অভিনীত হয়। ব্রেশ্‌ট মিউনিকের কামেরশ্‌পীলে থিয়েটারে নিযুক্ত হন এবং পড়াশুনো ছেড়ে দেন।

মার্লোর অনুসরণে এবং লিওন ফয়েটভাংগারের

সহযোগিতায় "দ্বিতীয় এডওয়ার্ড" নাটকটি লিখিত হয়। ১৯২৪ সালের ১৮ই মার্চ মিউনিকে প্রথম অভিনীত হয়। এটি ব্রেশ্‌টের প্রথম নাট্য প্রযোজনা। মাক্স রাইনহার্ডট ব্রেশ্‌টকে ডয়েট্‌শেস থিয়েটারে নিযুক্ত করেন। ব্রেশ্‌ট স্থায়ীভাবে বার্লিনে এসে বসবাস শুরু করেন।

পরবর্তীকালে ব্রেশ্‌ট এ সময় সম্বন্ধে বলেন: "এ সময়ে আমার রাজনৈতিক ধ্যানধারণা ছিল নিতান্তই অকিঞ্চিৎকর। তবু সামাজিক জীবনের চরম অসংগতি সম্বন্ধে রীতিমত ওয়াকিবহাল ছিলাম.." ["উ্যবার রাইমলোশে্‌ন লিরিক মিট্‌ উনরেগেল্‌মেশিগেন রিদ্‌মেন"—১৯৩৯]

১৯২৬: ব্রেশ্‌ট গভীরভাবে দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদ নিয়ে পড়াশুনা শুরু করেন এবং বার্লিন নয়কোল্‌ন্‌-এ শ্রমিকদের রাজনৈতিক স্কুলে যাতায়াত শুরু করেন।

"মান ইস্‌ট মান" নাটকের প্রথম অভিনয় রজনী—ডার্মস্টড্‌ট শহরে।

'বাল্‌' নাটকটি ডয়েট্‌শেস্‌ থিয়েটারে প্রযোজনা করেন অস্‌কার হোমোল্‌কা এবং ব্রেশ্‌ট।

১৯২৭: প্রথম প্রকাশিত কবিতা:—"ডী হাউস্‌-পোস্‌টিলে", "ইম্‌ডিকিস্‌ট্‌" ও "মান ইস্‌ট মান" পুস্তকাকারে প্রকাশিত হয়।

২৩শে মার্চ: বার্লিন বেতার কেন্দ্র থেকে "মান ইস্‌ট মান" নাটক অভিনীত হয়। অভিনয় করেন হেলেনে ভাইগেল।

১৭ই জুলাই "মাহাগনী" (গীতিনাট্য) প্রথম অভিনীত হয় বাডেন বাডেন শহরে। কুর্ট ভাইল এই প্রথম সহযোগী হিসেবে কাজ

করেন। নাটক প্রযোজনা করেন ব্রেশ্‌ট স্বয়ং।
২৭শে নভেম্বর: "ফ্রাংকফুর্টার ৎসাইটুং" পত্রিকায় "এপিক থিয়েটার" সম্বন্ধে প্রবন্ধ প্রকাশিত হয়।

১৯২৮: ৫ই জানুয়ারী বার্লিনে ফোল্‌কসব্যুহনে থিয়েটারে প্রযোজিত হয়।
৩১শে আগস্ট "ডী ড্রাইগ্রোশেনওপের" প্রথম অভিনয় রজনী বার্লিনে "থিয়েটার আম শিফবাউয়েরডাম্‌"-এ।

১৯২৯: "লিণ্ডবের্গফ্লুগ" এবং বাডেনের লেহর্‌ষ্টুক"। প্রথম অভিনয় রজনী বাডেন বাডেন শহরে। এ দুটিই হোলো ব্রেশ্‌টের প্রথম "নীতিনাটক," বা "লেহর্‌ষ্টুক"।

১৯৩০: "ডী মাস্‌নাহমে" নাটকের প্রথম অভিনয় বার্লিন শহরে। হানস আয়েস্‌লার এই প্রথম ব্রেশ্‌টের সহযোগী হিসেবে কাজ করেন। অভিনয়ে—হেলেন ভাইগেল ও এর্ন্‌স্ট বুশ্‌।

১৯৩০: "ফেরজুখে"র প্রথম তিনটি সংখ্যায় ব্রেশ্‌টের বিভিন্ন লেখা প্রকাশিত হয়।

১৯৩১: "ডী ড্রাইগ্রোশেনওপের" চলচ্চিত্র মুক্তি পায়।
১৬ জানুয়ারী "ডী রোটেফাহ্‌নে" পত্রিকায় প্রথম লেখা প্রকাশিত হয়।
"কুহলে ভাম্পে" চলচ্চিত্রে সহযোগী হিসেবে কাজ করেন। পরিচালক ছিলেন স্লাটান ডুডোভ; সংগীত পরিচালক হানস আয়েস্‌লার; এ ছবির "ঐক্যসংগীত" রচনা করেন ব্রেশ্‌ট।

১৯৩২ : গোর্কীর 'মা' উপন্যাস অবলম্বনে "ডী মুট্টার" নাটকের প্রথম অভিনয় বার্লিনে। সংগীত হানস্ আয়স্লার; অভিনয় করেন হেলেনে ভাইগেল ও এর্ন্স্ট বুশ্।

ফ্যাসীবাদী আক্রমণের ফলে "ডী হাইলীগেন ইওহানা ডেঅর শ্লাখ্ট্হেওফে"র মঞ্চ-প্রযোজনা বিঘ্নিত। বেতারকেন্দ্র থেকে বেতার নাট্যরূপ সম্ভবপর হয়।

১৯৩৩ : হিটলারের অভ্যুত্থানের সঙ্গে সঙ্গে ব্রেশ্ট দেশ ছেড়ে পালাতে বাধ্য হন। প্রথমে যান ডেনমার্কে, পরে সুইডেন ও ফিনল্যাণ্ডে। ১৯৪১ সালে তিনি পৌছোন ক্যালিফোর্নিয়ায়।

১৯৩৫ : প্যারিসে আন্তর্জাতিক লেখক সম্মেলনে ফ্যাসীবাদী হামলার কবল থেকে সংস্কৃতিকে রক্ষা করার জন্ম আহ্বান জানান।

১৯৩৬ : "ডী রুনড্কোপ্ফে উন্ড্ ডী স্পিট্সকোপফে" নাটকের প্রথম অভিনয় কোপেনহেগেন শহরে। এ নাটকের টীকাতে প্রথম "ফেয়রফ্রেমডুং" কিংবা "অ্যালিয়েনেশন" কথাটি উক্ত হয়।

১৯৩৭ : "ফুর্চ্ট উন্ড এলেণ্ড ডেস্ ড্রীটেন রাইখেস" প্রথম অভিনয়—প্যারিসে। প্রযোজনা করেন ব্রেশ্ট।

"ডী গেহ্বরে ডেঅর ফ্রাউ কারার" নাটকের প্রথম অভিনয় রজনী—প্যারিস।

১৯৪১ : "মুট্টার কুরাজ উন্ড ইহ্রে কিণ্ডার" নাটকের প্রথম অভিনয় ১৯শে এপ্রিল জুরিখে শাউশপীল হাউসে।

১৯৪২ : "হ্যাংগমেন অল্সো ডাই" চলচ্চিত্র মুক্তি পায়।

১৯৪৩ : "ভেঅর গুটে মেন্শ ফন সেৎয়ুয়ান" নাটকের প্রথম অভিনয় জুরিখ শাউশপীল হাউসে। "লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই" নাটকের প্রথম অভিনয় জুরিখে শাউশ্পীল হাউসে।

১৯৪৮ : "আন্তিগোনে" নাটকের প্রথম অভিনয় সুইট্জারল্যানডে।
"হের পুন্টিলা" নাটকের প্রথম অভিনয়।

১৯৪৯ : পটস্ডাম থেকে প্রকাশিত "সিন উন্ড্ ফর্ম" পত্রিকার একটি বিশেষ সংখ্যায় ব্রেশ্টের "ক্লাইনেস অর্গানন ফ্যুরডাস্ থিয়েটার" লেখাটি প্রকাশিত হয়। "মুট্টার ক্যুরাজ" ডয়েট্শেস থিয়েটারে, পরিচালনা এরিখ এংগেল ও ব্রেশ্ট, সংগীত পরিচালক পাউল ডেসাউ। "বার্লিনার অঁসবল"-এর প্রতিষ্ঠা।— পরিচালনা : বেরটল্ট ব্রেশ্ট ও হেলেনে ভাইগেল।

১৯৫১ : "ডী মুট্টার" নাটকের অভিনয় ডয়েট্শেস্ থিয়েটার, বার্লিন। প্রযোজনা ব্রেশ্ট, অভিনয় করেন বার্লিনার অঁসবল-এর অভিনেতৃবৃন্দ।

১৯৫২ : "ডী গেহ্বরে ভেঅর ক্রাউ কারার" নাটকের "বার্লিনার অঁসবল" কর্তৃক প্রযোজনা বার্লিনে ডয়েট্শেস্ থিয়েটারে।

১৯৫৪ : বার্লিনার অঁসবল স্থায়ীভাবে "থিয়েটার আম শিফ্বাউয়েরডাম"-এ অভিনয় শুরু করেন।

১৯৫৫ : ব্রেশ্ট "লেনিন পুরস্কার" লাভ করেন।

১৯৫৬ : ১৪ই আগষ্ট ব্রেশ্ট বার্লিনে শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেন।

যে সব বই ও পত্র পত্রিকা থেকে সাহায্য নিয়েছি

নিউ থিয়েটারস্ ফর ওল্ড — মোরডেকাই গোরেলিক

গেশিশ্টে ডের ডয়েট্শেন আরবাইটের বেভেগুং — ইন্স্টিটিউট ডেস মার্কসিমযুস্লেনিনিস্মুস্

দি থিয়েটার অফ বেরটল্ট ব্রেশ্ট — জন উইলেট

বেরট্ল্ট ব্রেশ্ট — ভেরনের মিটেন্ৎসোয়াই

আউকসেৎসে উ্যবার থেআটর — ফ্রীড্রিশ ভোল্ফ

ডাস পোলিটিশে থেআটর — এরভিন পিস্কাটর

ডী ড্রামাটিশেন ফেরজুখে বেরট্ল্ট ব্রেশ্ট (১৯১৮-১৯৩৩) — এর্ন্স্ট শুমাখের

ডেম গেনোশেন বেরট্ল্ট ব্রেশ্ট — ইওহানেশ বেশার

আউস্ৎসুগে আউস্ রেডেন (১৯২৫-১৯৩১) — এর্ন্স্ট টেহেল্মান

কাম্প্ফরেডেন উন্ড আউফ্সেৎসে— এর্ন্ষ্ট টেহেলমান

ডক্যুমেণ্টে ডের সোৎসালিস্টিশেন আয়েনহাইট্স্ পারটাই, ডয়েটশ্লান্ড—

শ্রীফ্টেন ৎস্যুম থেআটর — বেরটল্ট ব্রেশ্ট

নোটাটে — মানফ্রেড্ ভেকভের্থ

ব্রেশ্টস ভেগ ৎস্যুম এপিশেন থেআটরস — ভেরনের হেশ্ট

লেবেন ডেস্ গ্যালিলাই — ক্যেথে ক্যলিকে-ভাইলের

উ্যবার বেরট্ল্ট ব্রেশ্ট — ভীলান্ড হেরৎস ফেল্ডে

ৎস্যুম গেডেংকেন — ভাল্টের ফেল্সেন্শ্টাইন

এ ছাড়া ‘থেআটর ডের ৎসাইট’ পত্রিকার বিভিন্ন সংখ্যা; এবং ‘বার্লিনের ৎসাইটুং’ ও ‘রোটে ফাহ্নে’ পত্রিকার নানান সংখ্যা ও বার্লিনের আন্সামবল প্রযোজিত বিভিন্ন নাটকের স্মরণিকা-পুস্তিকাসমূহ।